

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE NÉO-EXPRESSIONNISME ALLEMAND : LABEL MARCHAND OU CONCEPT  
HISTORIQUE ?

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDE DES ARTS

PAR  
RÉBÉCA LEMAY-PERREAUULT

SEPTEMBRE 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont d'abord et avant tout mon directeur de mémoire, monsieur Jean-Philippe Uzel, sans lequel cette recherche n'aurait pu aboutir. Son soutien, sa disponibilité et ses conseils tout au long de mon cheminement parsemé de doutes, d'abandons, d'espoirs et de recommencements m'ont permis de croire en la validité et la pertinence des idées qui sont défendues dans cet ouvrage.

Je tiens aussi à souligner l'apport intellectuel qu'ont apporté mes séminaires et mes rencontres, tant avec madame Isabelle Ewig, professeure à l'Université Paris IV (Paris-Sorbonne), que monsieur Ulrich Krempel, directeur du musée Sprengel à Hanovre, qui m'ont obligé à questionner et recadrer le choix de mon sujet pour parvenir cette orientation, non pas axée sur les artistes, mais sur l'image que le monde de l'art a faite d'eux.

Finalement, je remercie les membres du Centre d'études allemandes de l'Université de Montréal, Myrtô Dutrisac, Dietmar Köveker et Augustin Simard. Ils m'ont permis de découvrir ce philosophe allemand, Reinhardt Koselleck, une source d'inspiration pour ma pensée qui dépasse largement le cadre méthodologique de cette recherche.

## SOMMAIRE

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1	
LE « RETOUR À LA TRADITION » COMME SOLUTION POSTMODERNE : IDÉES ET IDÉOLOGIES.....	12
1.1 Postmodernisme anti-moderniste.....	13
1.1.1 La mort du modernisme : le « retour à la tradition » pour contrer la « tradition du nouveau ».....	13
1.1.2 Le « retour à la tradition » : la figuration pour l'histoire et l'identitaire régional.....	19
1.1.3 Étude de cas : Achille Bonito-Oliva et sa théorie de la « Trans-avant-garde ».....	22
1.2 Duel esthétique USA/Europa. Indicateurs des opinions : entre la 39 <sup>e</sup> Biennale de Venise et la Documenta 7.....	25
1.2.1 La 39 <sup>e</sup> Biennale de Venise (1980).....	26
1.2.2 Les Grandes expositions muséales pour réécriture de l'histoire de l'art.....	28
1.2.3 La Documenta 7 (1982).....	33
CHAPITRE 2	
LABEL « NÉO-EXPRESIONNISME ». LE MYTHE ALLEMAND POUR RÉPONDRE AU GOÛT DU JOUR : NAZISME ET GUERRE FROIDE.....	38
2.1 Émergence et diffusion des labels : « New Image » versus « Néo- expressionnisme ».....	39
2.1.1 Label « New Image ».....	40
2.1.2 Label « Néo-expressionnisme ».....	41
2.2 Le mythe allemand au goût du jour occidental, nazisme et Guerre Froide.....	46
2.2.1 L'expressionnisme comme porte ouverte à la victimisation et l'héroïsation des artistes : à la recherche d'une identité perdue.....	47

2.2.2	De la difficulté à définir une scène artistique cohérente.....	56
2.3	Transformation des paradigmes esthétiques internationaux et chute du néo-expressionisme allemand.....	63
2.3.1	Mi-1980, lorsque le mythe n'est plus mythique.....	64
2.3.2	L'invalidation esthétique de l'art allemand : un discours parallèle au discours mythique de validation. Étude de cas : Benjamin H.D. Buchloh et Carter Ratcliff.....	66
CHAPITRE 3		
NÉO-EXPRESSIONNISME : LES VOIX DIVERGENTES AU MYTHE... TROP PEU, TROP TARD.....		71
3.1	Entre 1960 et 1980 : deux générations ou transformation idéologique ? Passage d'un « moi » collectiviste à un « moi » individualiste.....	72
3.1.1	L'écriture de manifestes comme indicateurs d'une mentalité soixante- huitarde. Étude de cas : les manifestes <i>Pandämonium 1</i> et 2.....	76
3.1.2	Entre 1960 et 1980, deux générations ou évolution des mentalités ? Les relations entre le néo-expressionnisme et le Punk.....	82
3.2	Néo-expressionnisme allemand : filiation ou réaction ? Nuancer la vision d'une histoire de l'art évoluant au gré des tabula rasa.....	90
3.2.1	Reformuler le concept d'expressionnisme.....	90
3.2.2	Pour un renouvellement de l'art conceptuel.....	92
CONCLUSION.....		99
APPENDICE A.....		109
APPENDICE B.....		122
BIBLIOGRAPHIE.....		133

## RÉSUMÉ

Cette recherche a pour sujet le discours artistique entourant la montée du néo-expressionnisme allemand sur la scène de l'art contemporain international des années quatre-vingt. Elle vise à mettre en lumière les arguments qui ont servi, d'une part à valider et invalider cette production artistique, d'autre part à construire l'idée même d'un mouvement artistique homogène autour duquel se regroupent des noms comme Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Walter Dahn ou Rainer Fetting. Indirectement, l'objet de cette analyse est le système de valeurs véhiculé à travers les écrits des critiques d'art et des commissaires d'exposition *via* la légitimation de cette tendance qui effectue un retour à la peinture figurative. Dans cet ordre, il nous a semblé tout indiqué de travailler selon l'approche méthodologique prônée par Reinhardt Koselleck : l'histoire des concepts. Nous avons choisi de diviser les résultats de notre étude en trois axes, exposés chacun dans un chapitre. Le premier inscrit la montée du néo-expressionnisme allemand dans le contexte élargi de la réémergence occidentale de la peinture figurative en parallèle avec la diffusion du concept de postmodernité. Davantage qu'un basculement des valeurs esthétiques, l'ambiance discursive au tournant de 1980 se révèle être celle d'une compétition esthétique entre les États-Unis et l'Europe. Notre deuxième chapitre est consacré à l'analyse du discours sur l'art allemand, à travers la diffusion des labels. Si le retour à la peinture figurative est perçu comme une tendance internationale, il est rapidement divisé en ses différentes factions nationales par les agents du monde de l'art. À cette division correspond des labels, tels que *New Image*, *Trans-avant-garde* ou néo-expressionnisme. Le néo-expressionnisme se trouve ainsi observé sous la lunette de sa spécificité nationale, presque exclusivement en lien avec le contexte social et historique du pays : l'art devient un moyen pour les artistes de se purger d'un passé national-socialiste et de la division Est-Ouest du pays. Cette tangente discursive a pour conséquence d'éluder certaines problématiques artistiques. Trois d'entre elles font l'objet du dernier chapitre de ce mémoire : l'expressionnisme comme sensibilité, les relations entre le néo-expressionnisme et le mouvement punk et sa filiation avec l'art conceptuel.

MOTS-CLÉS : NÉO-EXPRESSIONNISME, POSTMODERNITÉ, ALLEMAGNE, ART POLITIQUE, ANNÉES QUATRE-VINGT et DISCOURS ARTISTIQUES.

## INTRODUCTION

Le néo-expressionnisme allemand émerge dans le contexte global du « retour » à la figuration et à la peinture au tournant des années quatre-vingt. « Retour » parce qu'il ne s'agit pas d'une renaissance – la peinture figurative n'a jamais *disparu* – mais bien du regain d'intérêt qu'elle suscite dans le monde de l'art à la fin des années soixante-dix. Les discussions esthétiques sur cette nouvelle peinture tournent autour de l'idée d'un « retour » à la tradition et à l'académisme. Le monde de l'art est en effet témoin, après vingt ans d'abstraction formaliste symbolisée par les arts minimal et conceptuel, d'une résurgence d'œuvres à l'échelle internationale dont le rendu s'apparente davantage à l'histoire de l'art passée qu'à une nouvelle forme d'art, ce à quoi il s'est habitué depuis les années soixante. C'est dans cet ordre d'idées que l'historien d'art et philosophe Hans Belting, dans *L'histoire de l'art est-elle finie?*, qualifie la tendance internationale sous le label « retour à la tradition »<sup>1</sup>. À ce néo-expressionnisme allemand correspond la Trans-avant-garde italienne, la New Image étatsunienne ou la Figuration Libre française. À cette émergence internationale du « retour à la tradition » correspond aussi un « retour » de la production artistique européenne en général. Non seulement la présence de l'Europe à l'international s'accroît, mais elle devient majoritaire dans l'homologation de l'art contemporain. Le remplacement du monopole étatsunien, ayant cours depuis la fin de la Deuxième Guerre mondiale, par un duopole germano-étatsunien<sup>2</sup>, qui prévaut dans le monde de l'art actuel, est un héritage de cette période des années quatre-vingt, marquée par cette recrudescence de la peinture figurative<sup>3</sup>. La position forte de la République Fédérale d'Allemagne (RFA) aujourd'hui n'est donc pas étrangère au statut esthétique tenu par le néo-expressionnisme allemand qui voit certaines œuvres de ses artistes vendues à des prix jamais atteints auparavant.

---

<sup>1</sup> Voir Hans Belting, *L'histoire de l'art est-elle finie?* [trad.] J.-F. Poirier et Y. Michaud, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1999, 146 p.

<sup>2</sup> Voir Alain Quemin, *Art contemporain international. Entre les institutions et le marché (le rapport disparu)*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2002, 269 p.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.45-66 et Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1997, p.61.

Dès le moment de la cohésion internationale du « retour à la tradition » lors de la 39<sup>e</sup> *Biennale de Venise*, la place de l'art allemand est prépondérante. L'événement marque ainsi le début des discussions esthétiques internationales sur cette production artistique et de son exposition hors d'Allemagne, donc de sa diffusion à grande échelle qui se déroule au long des années quatre-vingt. À cette époque d'émergence et de consécration esthétique correspond la période de l'élaboration d'une définition de cet art allemand sous l'égide d'un mouvement : le néo-expressionnisme allemand.

À ce stade, nous devons souligner que cette appellation n'a jamais été consensuelle et ne l'est toujours pas aujourd'hui. Elle partage l'espace du discours avec d'autres désignations, tels *Neuen Wilden* en Allemagne, ainsi que ses traductions anglaises *New Wilde/New Savage* et françaises nouveaux/néo-Fauves. Si un consensus est inexistant quant au choix d'une appellation commune, la définition à laquelle ces noms réfèrent est moins problématique. Le néo-expressionnisme se présente comme un retour à la peinture figurative, influencée par l'expressionnisme historique, et par un retour à un art identitaire nationaliste. Ce mouvement se compose de deux générations et la parenté plastique entre les œuvres en est le dénominateur commun<sup>4</sup>. La première génération regroupe des artistes nés autour de la Deuxième Guerre mondiale : Georg Baselitz, Jörg Immendorff, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz, A.R. Penck, Sigmar Polke et Eugen Schönebeck. Ces artistes pratiquent principalement à Berlin et Düsseldorf. L'exposition *Pandämonium* (1961) à Berlin-Ouest est considérée comme étant l'événement *premier* du mouvement. Bien qu'à cette exposition uniquement Baselitz et Schönebeck soient présents, les artistes précédemment énumérés sont tous considérés comme des précurseurs de la seconde génération d'artistes. Cette dernière commence à exposer localement autour de 1980, alors que la première génération reçoit l'aval esthétique du monde de l'art contemporain international. Le groupe de la galerie Mülheimer Freiheit (Cologne), celui de la Galerie Moritzplatz (Berlin) et deux artistes hambourgeois, Werner Büttner et Albert Oehlen sont les principaux membres de la descendance artistique. Ceux-ci n'atteignent jamais une consécration internationale comparable aux artistes de la première génération.

---

<sup>4</sup> Voir tableau « *An Abbreviated Who's Who* » par D.B Kuspit (app. B).



Au premier regard cette deuxième génération semble profiter du statut de ses prédécesseurs, elle aussi pour émerger dans un second temps<sup>5</sup>. Cette dynamique filiative des maîtres et des élèves donne une valeur historique au néo-expressionnisme allemand. Elle devient l'argument utilisé par le discours de légitimation du « retour à la tradition » soutenant l'idée de l'existence d'un mouvement par opposition à un « effet » de mode. Or, la théorie de la filiation vacille avec le recul historique. Le décalage d'environ dix ans, *nanomoments* dans l'histoire, rend laborieuse la défense de l'existence même de deux générations et contredit ainsi les théories qui en découlent. Les deux générations du néo-expressionnisme allemand sont devenues le talon d'Achille du mouvement.

Cette définition homogène du mouvement basée sur une dynamique filiative intergénérationnelle nous confronte à des incongruités historiques. D'abord, l'explication historique de ce « retour » à la peinture comme une réaction aux arts minimal et conceptuel, qui prévaut dans les ouvrages de référence<sup>6</sup>, s'avère certes plausible en ce qui a trait à l'art de la fin des années soixante-dix et quatre-vingts, mais elle se justifie mal dans le cas de cette exposition *Pandämonium*, par exemple, qui date de 1961. Une seconde incongruité concerne cette vision unilatéralement axée sur le médium, la peinture figurative. En effet, plusieurs artistes affiliés au néo-expressionnisme allemand, surtout ceux de la deuxième génération, sont multidisciplinaires (peinture, performance, vidéo, installation, sculpture). Toutefois, ce fait a été éludé par le discours théorique : le choix du médium reste le facteur d'appartenance principal à la tendance occidentale qui justifie la défense d'un « retour à la tradition ». Ce discours axé sur la résurgence d'une peinture figurative témoigne d'une vision galvaudée et exclusive qui nuit à la réputation du mouvement aujourd'hui.

Le néo-expressionnisme allemand est de nos jours réputé conservateur, dont les visées esthétiques passéistes et anti-avant-gardistes s'inscrivent dans un contexte de conservatisme observable à l'échelle internationale. Les explications quant à sa pertinence esthétique dans la décennie quatre-vingts se limitent à des facteurs économiques, soit le boom économique du

<sup>5</sup> L'émergence internationale de cette deuxième génération s'effectue à la *Documenta 7*

<sup>6</sup> Jean-Pierre Delarge, *Dictionnaire des arts modernes et contemporains*, Paris, Gründ, 2001; Nancy Frazier, *The Penguin Concise Dictionary Of Art History*, New York, Penguin Reference, 2000; Dominique Chapon, *Chronologie de l'histoire de l'art*, Paris, Larousse, 1997 et Jean-Philippe Breuille, *L'Art du XXe siècle. dictionnaire de peinture et de sculpture*, Paris, Larousse, 1991.

marché de l'art. Le « retour à la tradition » fait, ainsi, mauvaise figure auprès des historiens d'art, des philosophes et des sociologues qui ne lésinent pas sur les connotations négatives : un « art orienté vers le marché », un « art de succès rapide, objet de spéculation financière dans un marché livré à la souveraineté du consommateur<sup>7</sup> ». La vision dualiste de la création artistique contemporaine – « art orienté vers le marché » pour le « retour à la tradition » versus « art orienté vers le musée » pour les arts minimal et conceptuel – est exemplifiée par plusieurs auteurs dont Paul Ardenne, Howard Becker, Catherine Millet et la sociologue de l'art Raymonde Moulin, l'inventrice de ce duo conceptuel qui fait aujourd'hui école. Sans porter de jugement esthétique sur les œuvres apparentées au néo-expressionnisme, ces théoriciens participent néanmoins à l'entretien de la mauvaise réputation du mouvement.

L'analogie entre l'art biz et le showbiz est soulignée, négativement ou positivement, par l'ensemble des commentateurs : succession rapide de « coups »,ancements publicitaires ciblés sur des milieux extérieurs au monde de l'art, starification des artistes. La publicité sur eux dépasse de beaucoup les revues artistiques spécialisées et on trouve de nombreux articles les concernant dans des journaux de mode ou de décoration. Les *rockers* de l'art doivent leur célébrité à leur style de vie et de carrière ; asservis aux exigences d'une production abondante (pour couvrir sur un temps court une demande liée à la mode) et d'une représentation constante, ils sont, pour beaucoup d'entre eux, condamnés par le fonctionnement du système à un déclassement rapide. [...] Faut-il admettre que le développement du *hype* a été rendu possible par la désagrégation de la communauté artistique compétente, dont les membres ont en commun une même culture professionnelle ou, à tout de moins, une familiarité d'expérience avec l'univers de l'art et un système de valeurs orienté vers l'art? En attendant que se reconstituent de nouvelles élites et que se recompose un monde de l'art, on aurait affaire à un art de masse – ce qui n'est pas, dans l'esprit de l'auteur [Becker], péjoratif.<sup>8</sup>

Dans l'*Encyclopaedia Universalis* (1990), l'article sur le postmodernisme d'Yves-Alain Bois est encore plus explicite quant à l'absence de pertinence esthétique du retour occidental à la peinture et à la figuration. Dans ce texte, traitant du passage du modernisme au postmodernisme, le postmodernisme comporte trois phases ou, plutôt, il se trouve coupé d'un

<sup>7</sup> Raymonde Moulin, *op. cit.*, p.70.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.71.

intermède, d'une espèce de vide esthétique qui a permis à la peinture figurative de se hisser au sommet du monde de l'art.

Tout autre est la deuxième vague [du postmodernisme], dont les premiers signes apparurent au début des années 1980 et qui connut immédiatement un succès international démesuré sous les effets conjugués du marché de l'art (qui n'avait jamais été aussi fleurissant), du cynisme de la critique et de l'impéritie de l'institution artistique en mal de nouveauté.<sup>9</sup>

Sans vouloir être critique à tout prix, ce type de considération pose néanmoins un certain nombre de questions : comment se construirait la moindre valeur esthétique si *la communauté artistique compétente était inexistante* ? Qui atteste de la pertinence d'un acte de foi nécessaire à toute production artistique si *l'élite* est absente ? Comment y a-t-il art si le *monde de l'art* est décomposé ? Bien évidemment, ni Becker et les autres ne formulent un jugement négatif ; ils n'invalident pas la production artistique, mais s'en prennent aux intervenants qui en attestent la pertinence dans les années quatre-vingt. Cette vision dualiste d'un « art orienté vers le musée » versus un « art orienté vers le marché » est, pour nous, péjorative et indirectement une opposition « art vrai » / « art faux » qui fait aujourd'hui du « retour à la tradition » un exemple des dérives d'un monde de l'art en plein *boom* économique.

La mauvaise réputation du néo-expressionnisme allemand, devenu l'exemplification d'un « art commercial<sup>10</sup> » dans la mesure où ses artistes ont été menés dans ses plus hautes sphères, se pose en paradoxe. L'explication de sa disparition du monde de l'art en 1990 a été entendue : un changement dans l'ordre des valeurs esthétiques du monde de l'art contemporain international est le facteur principal qui a mené le néo-expressionnisme allemand à son déclin<sup>11</sup>. Il n'y a rien de nouveau à ce que le cours de l'art contemporain connaisse des aiguillages esthétiques entraînant l'émergence de nouvelles tendances et le

<sup>9</sup> Yve-Alain Bois, « Modernisme et postmodernisme », *Encyclopaedia universalis. Symposium : les enjeux*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1990, p.478.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.70 ; Paul Ardenne, *Art : l'âge contemporain : une histoire des arts plastiques à la fin du XXe siècle*, Paris, Éditions du Regard, 1997, p.155 ; Catherine Millet, *L'art contemporain en France*, Paris, Flammarion, 2005 et Howard S. Becker, « La distribution de l'art moderne », *Sociologie de l'art*, Paris, La Documentation Française, 1986, p.443-444.

<sup>11</sup> Florentina Lunghu, *Analyse sociologique de la place du nouvel expressionnisme sur le marché et dans le monde de l'art contemporain international (1980-1996)*, mémoire présenté à l'Université du Québec à Montréal comme exigence partielle de la maîtrise en Études des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2003, 138 p.

déclin d'autres. Ceci n'explique pas la définition qu'en fait l'histoire de l'art aujourd'hui et dont les répercussions se font ressentir dans toutes les sphères de la théorie sur l'art, dont la sociologie de l'art. Si la thèse du changement de valeurs est admissible concernant l'effondrement du néo-expressionnisme allemand en 1990, son entrée et sa prise de contrôle du monde de l'art contemporain international, dix ans plus tôt, sont aussi dues à une transformation de son système de valeurs esthétiques.

Une étude de la construction de la définition du néo-expressionnisme allemand au début de la décennie quatre-vingt s'avère, selon nous, nécessaire afin de comprendre l'origine, tant de son succès fulgurant dans les années quatre-vingt que la mauvaise réputation du mouvement aujourd'hui et des incongruités historiques présentes au sein de sa définition. Ce discours définitionnel est d'autant plus important qu'il est aussi un discours de légitimation qui a permis d'asseoir cette légitimité sur le plan esthétique, artistique et économique. Il amène donc la définition du label à jouer un double rôle, celui de sa conceptualisation – en relation avec la nature du mouvement – et celui de sa promotion culturelle – en relation avec les enjeux esthétiques de l'époque. Nous croyons que ce double rôle oriente son développement théorique et altère sa nature historique. Si la question qui se pose est pourquoi ce « retour » à la peinture figurative s'impose en 1980 « avec la rapidité d'un feu de brousse<sup>12</sup> » comme le qualifie Maurice Besset, conservateur du Cabinet des estampes du Musée d'art et d'histoire de Genève en 1983, il nous est impossible d'y répondre sans d'abord analyser comment s'est bâti ce concept de « néo-expressionnisme allemand » au sein du « retour à la tradition ». Que signifie-t-il en 1980 ? Quels ont été le/les rôle(s) des différents agents du monde de l'art contemporain ? Comment s'est propagée cette définition à travers le monde de l'art contemporain international ?

La construction de la définition du « retour à la tradition » en général, puis du cas allemand en particulier, peut s'observer dans le cadre de l'histoire des concepts – une idéologie davantage qu'une méthode – qui est à l'origine développée par l'historien allemand

---

<sup>12</sup> Maurice Besset. « Les calculs de l'innocence », *L'Italie et l'Allemagne : nouvelles sensibilités, nouveaux marchés*, Genève, Musée d'art et d'histoire, 1983, p.142.

Reinhardt Koselleck<sup>13</sup>. À ce stade, nous croyons légitime de réitérer notre problématique sous l'égide de cette orientation méthodologique : comment appliquer l'histoire des concepts à l'analyse du néo-expressionnisme, d'abord, et de sa branche allemande dans un second temps ? Nous est-il possible, à travers une analyse évolutive de la définition du néo-expressionnisme, de cibler l'origine et les causes des incongruités historiques exposées précédemment ?

Dans *Le Future-Passé. Contribution sémantique des temps historiques*, Koselleck défend une approche historique, à cheval méthodologiquement entre « l'histoire des idées » et « l'histoire des mentalités ». Le philosophe allemand utilise comme point de départ cet axiome : l'histoire est en partie une construction sociale à travers l'invention des concepts, leur mise en pratique et l'utilisation collective de ces derniers. La conceptualisation est un moyen langagier de communication intrasociale dont le but est la compréhension mutuelle par l'établissement de schèmes communs : « une société s'approprie ou crée les concepts dont elle a BESOIN afin de se comprendre elle-même et pour “se donner” à la compréhension des autres (des générations futures, des autres sociétés)<sup>14</sup> ». Koselleck va jusqu'à affirmer : « En l'absence de concepts communs, il n'existe pas de société<sup>15</sup> ». Le partage d'un concept commun est un facteur d'appartenance sociale dans la mesure où la conceptualisation oblige un consensus minimal entre individus et permet une organisation schématique de la réalité. Le concept – ou plutôt l'acte de conceptualisation, sa diffusion et sa réappropriation – devient un facteur d'identité collective et, de fait, est en relation intime avec son contexte d'émergence. Il est, certes, influencé par un contexte spécifique mais il se dote d'un pouvoir davantage qu'un rôle historique passif : c'est-à-dire qu'il ouvre un champ des possibles discursifs, qui fonctionne comme un aiguillage dans l'évolution des discours. Le concept crée, pour reprendre les termes de Koselleck, un « horizon d'attentes » ; sa définition et les idées qu'il véhicule orientent le discours futur en légitimant/délegitimant des possibilités argumentatives des discours. L'historien et épistémologue français François Dosse souligne

<sup>13</sup> Les premières prémisses de cette approche se trouvant dans sa thèse de doctorat *Kritik und Krise. Eine Untersuchung der politischen Funktion des dualistischen Weltbildes im 18. Jahrhundert* (1953). Voir Reinhardt Koselleck, *Le règne de la critique*, Paris, Minuit, 1979, 180 p.

<sup>14</sup> Christian Nadeau, « L'histoire comme construction sociale politique : une lecture croisée de Reinhardt Koselleck et Quentin Skinner », *Cahiers d'épistémologie*, Montréal, Université du Québec à Montréal, n° 2005-07 (2005), p.14.

<sup>15</sup> Reinhart Koselleck, *L'expérience de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1997, p.100.



cette double nature du concept ; issu d'un espace-temps précis, il « enregistre un fait social en train de se produire. Mais en même temps, le concept est en lui-même un facteur du fait social et non pas seulement son reflet, il rétroagit sur lui.<sup>16</sup> ». En d'autres termes, le concept participe à la transformation des mentalités tout en étant lui-même issu des mentalités et, dans la mesure où celui-ci est un « acteur social<sup>17</sup> », il participe à l'évolution du monde de l'art tout en étant soumis à lui.

L'histoire des concepts permet une lecture évolutive des définitions et vise à faire ressortir les idéologies cachées derrière les discours. C'est là le but de cette recherche. Nous croyons que le néo-expressionnisme allemand est davantage qu'un phénomène de marché et nous doutons de la véracité du conservatisme auquel il est rattaché. Ce qualificatif nous semble antinomique à la notion même d'œuvre d'art, ce qui nous amène à penser qu'il est tributaire d'enjeux idéologiques et de esthétique d'une époque davantage qu'à un art réfractaire à l'innovation. Une étude du discours des critiques d'art et de celui véhiculé par les expositions nous permettra de voir dans quelle mesure cette hypothèse s'avère fondée et aussi, croyons-nous, de cibler l'origine des incongruités historiques – définies préalablement – présente aujourd'hui dans la définition du mouvement.

Notre corpus d'étude est vaste et regroupe de nombreux catalogues d'exposition et revues. L'analyse du discours critique est tirée de sept périodiques d'échelle internationale publiés aux États-Unis et en Europe autour de 1980. Les périodiques – *Art Press*, *Artforum*, *Art in America*, *Flash Art International*, *October*, *Art Studio* et *Connaissance des arts* – ont été choisis en fonction de la portée internationale qu'ils ont aujourd'hui. Si, à l'époque, leur légitimité était fragile, ces revues ont réussi à asseoir leur réputation au cours des années quatre-vingt et nous croyons que les écrits publiés sont en partie responsables de cette consécration. Notre choix fut aussi motivé par l'impératif d'avoir tant une vision étatsunienne qu'européenne de l'actualité artistique. De plus, nous trouvons important d'inclure plusieurs lignes éditoriales : une revue d'esthétique comme *October* devait être intégrée au corpus, et ce, même si ses articles sur le sujet sont loin d'être aussi fréquents que les revues traitant de

---

<sup>16</sup> François Dosse, *La marche des idées, Histoire des intellectuels, histoire intellectuelle*, Paris, La Découverte, 2003, p.283.

<sup>17</sup> François Dosse, *op. cit.*, p.279.

l'actualité artistique comme *Flash Art*, *Art press* ou *Art in America* parce qu'elle participe à l'évolution des concepts tels que le « postmodernisme ». La décision d'exclure les médias allemands de notre corpus tient d'une volonté de nous attarder au rayonnement international des intervenants allemands du monde de l'art : artistes, commissaires et critiques. Toutes les publications de ces revues, entre 1976 et 1988, ont été systématiquement consultées. Quant au choix des expositions, il se justifie d'une part par leur rayonnement au sein des différentes revues, d'autre part en raison de l'importance que certains théoriciens leur accordent, comme Alain Quemin, Raymonde Moulin ou Jean-Marc Poinot dont les ouvrages nous semblent essentiels à la compréhension du monde de l'art de la décennie quatre-vingts. Seules les expositions plus récentes – *Sympathy for the Devil*<sup>18</sup> et *Blickpunkte*<sup>19</sup> – dérogent à la règle temporelle, mais elles permettent d'ouvrir le champ discursif rattaché au néo-expressionnisme sur d'autres voies, et d'aborder ce mouvement sous un angle définitionnel différent.

Afin de répondre à notre problématique, nous avons choisi d'aborder, dans un premier temps, la question globale du « retour à la tradition » afin de voir comment s'inscrit le néo-expressionnisme allemand au sein de ce phénomène occidental de « retour » à la peinture à la figuration des années quatre-vingt. Ce chapitre est lui-même divisé en deux sections : la définition esthétique du « retour » et son exposition. Le mouvement émerge en même temps que, d'une part la théorisation du postmodernisme, d'autre part le phénomène des grandes expositions. Ces deux éléments sont, selon nous, des aiguillages définitionnels orientant la perception des artistes affiliés au « retour à la tradition ». Ils sont aussi une lunette par laquelle il nous est possible d'établir des rapports entre les aspects esthétiques qui soutiennent le mouvement et les aspects idéologiques, dissimulés au sein du discours.

Dans notre deuxième chapitre, nous aborderons la question de la définition de l'art allemand en tant que « néo-expressionnisme ». Bien qu'un consensus soit observable quant à la

<sup>18</sup> Le titre complet de l'exposition est : *Sympathy for the devil, Art and rock and roll since 1967*, Museum of Contemporary Art (Chicago, USA), du 29 septembre 2007 au 6 janvier 2008. L'exposition a voyagé aux États-Unis entre 2007 et 2008, pour ensuite voyager à travers les villes du monde. Il est à noter que le Musée d'art contemporain de Montréal l'a accueillie en automne 2008 et qu'environ 50% du corpus exposé aux USA n'était pas présenté, dont les œuvres des artistes de notre corpus à l'étude.

<sup>19</sup> Musée d'art contemporain de Montréal et Institut Goethe (Montréal, Canada), du 13 septembre 1989 au 14 janvier 1990.

définition de ce mouvement, l'usage d'une appellation commune – nous l'avons souligné précédemment – n'est pas effective. « Néo-expressionnisme » est un terme utilisé par les Anglo-Saxons et général, et les Étatsuniens en particulier. Il nous semble donc essentiel d'effectuer une comparaison entre cette appellation et l'autre qui prévaut aujourd'hui pour la faction étatsunienne de ce « retour » : la *New Image*. Dans la mesure où les États-Unis sont un lieu inévitable pour la consécration des artistes et des nouvelles tendances, nous croyons justifié d'accorder une attention particulière à ces deux labels qui représentent aussi un indicateur dans la manière dont sont perçus le « retour à la tradition » et le néo-expressionnisme allemand. Ce terme est, dans le cadre de notre problématique, créateur d'un horizon d'attentes et, donc, oriente les discussions esthétiques sur l'art allemand et sa définition. L'étude du discours critique démontre qu'à la diffusion de l'art allemand se rattache une dynamique filiative à l'expressionnisme historique et un discours définitionnel mythique. Les critiques et les théoriciens s'attardent à inscrire les artistes dans le contexte de l'Allemagne divisée et à bâtir l'idée d'une seconde filiation « maître-élèves » sous l'égide d'une recherche identitaire nationale perdue par le nazisme et la Guerre Froide. À ce discours correspond, au long de la décennie quatre-vingts, un discours esthétique invalidant la pertinence artistique des artistes rattachés au mouvement. Nous considérons que tant le discours légitimant que celui invalidant le néo-expressionnisme participent à la définition historique du mouvement. De fait, l'étude de ce discours mythique est suivie d'une étude du discours invalidant qui se pose en réaction à ce déferlement des stéréotypes.

Dans notre dernier chapitre, nous souhaitons revenir sur la question de l'art allemand, mais à travers des voies théoriques minoritaires au sein de notre corpus discursif appuyées par une analyse socio-historique. L'objectif est de comprendre dans quelle mesure la définition mythique du « néo-expressionnisme » s'appuie sur la réalité et, finalement, en déceler les lacunes et les dérives. Le néo-expressionnisme est un mouvement complexe et compte de nombreux artistes aux démarches disparates, parfois même antagonistes. Notre but n'est pas d'en définir chacune des particularités mais, comme dans le cadre de notre étude du discours de la décennie quatre-vingt, de pouvoir faire ressortir des transformations idéologiques que nous croyons essentielles quant à l'évolution du néo-expressionnisme. En effet, entre 1960 et 1980, la RFA comme l'ensemble de l'Occident, voit d'abord la montée puis la chute des



mouvements étudiants autour de 1968. Qui plus est, le pays doit jongler avec une donnée spécifique : le devoir de mémoire quant à l'histoire du nazisme puis du Mur construit en 1961, dont les réactions collectives par rapport à ces deux événements ne sont pas statiques. Elles évoluent au long de ces vingt années. Nous souhaitons analyser les relations entre le néo-expressionnisme et ce contexte idéologique en mutation. C'est l'objet de la première partie de ce chapitre. Dans un second temps, nous souhaitons nuancer les théories qui posent le néo-expressionnisme en opposition à l'art conceptuel et en filiation à l'expressionnisme historique. Au long des années quatre-vingt, plusieurs voix s'élèvent contre les théories dominantes analysées dans notre deuxième chapitre. Leur donner une place dans cette analyse du discours est, certes, important, mais tenter de comprendre pourquoi elles n'ont pas été prise en compte dans la définition du néo-expressionnisme aujourd'hui l'est davantage pour entamer une réflexion sur la diffusion des discours en histoire de l'art.

## CHAPITRE 1

### LE « RETOUR A LA TRADITION » COMME SOLUTION POSTMODERNE : IDEE ET IDEOLOGIES

Le « retour à la tradition » s'inscrit dans le contexte d'émergence des discussions esthétiques liées au postmodernisme. La construction de la définition du mouvement et sa montée en grade dans le monde de l'art contemporain international s'effectuent parallèlement à l'élaboration, puis à la popularisation de ce nouveau concept. Autour de 1980, le postmodernisme se présente davantage comme le constat d'une césure idéologique et l'entrée dans une nouvelle ère culturelle mondiale qu'il est nécessaire de théoriser. À l'origine esthétique, sa définition revêt graduellement une dimension éthique et totalisante, se diffusant dans toutes les disciplines et empruntant des voies discursives variées : « *Those who want sublimity are aiming at a postmodernist form of intellectual life. Those who want beautiful social harmonies want a postmodernist form of social life, in which society as a whole asserts itself without bothering to ground itself*<sup>1</sup>. » Si l'idée d'une *culture postmoderne* est avancée tôt par le philosophe français Jean-François Lyotard dans son *Rapport sur le Savoir* (1979), elle ne fait pas l'objet d'un consensus, mais se diffuse graduellement au long de 1980. Phénomène international mais désorganisé, la géographie du « retour » appuie la thèse d'une transformation des mentalités telle que revendiquée par Lyotard. À travers les grandes expositions muséales du « retour à la tradition » et le discours des commissaires, le monde de l'art défend la théorie de ce changement de paradigmes, ce passage au postmodernisme que le monde de l'art contemporain se borne à éluder, afin de maintenir l'illusion de l'actualité d'un modernisme qui est devenu *le* dogme esthétique universel.

---

<sup>1</sup> Richard Rorty, « *Habermas And Lyotard On Postmodernity* », *Zeitgeist In Babel: The Postmodernist Controversy*, Bloomington, Indiana university Press, 1991, p.96.

### 1.1 Postmodernisme anti-moderniste

La légitimation du « retour à la tradition » est au diapason de la définition esthétique du postmodernisme développée en architecture durant la décennie 1970, où l'opposition au formalisme devient une opposition contre l'abstraction. Concrétisée par l'ouvrage de Charles Jencks, *Toward A Postmodern Architecture*<sup>2</sup>, cette théorie du postmodernisme vise une réconciliation plastique du modernisme avec les styles architecturaux du passé et leur utilisation hétéroclite au sein d'un même ensemble architectural. Cette tangente conciliatrice nouveau/ancien n'est cependant pas suivie par le discours légitimant le « retour à la tradition » : dans les arts plastiques l'atmosphère discursive internationale est trop tendue pour permettre la nuance des opinions. La revendication postmoderniste associée au mouvement émergent se présente, pour reprendre les termes de l'historien d'art Hans Belting, comme un anti-modernisme<sup>3</sup>. À la fin des années soixante-dix, le modernisme en art contemporain est rattaché à la conception essentialiste du critique et théoricien états-unien Clement Greenberg. Cette théorie se veut, à l'origine, la mise en place de balises esthétiques permettant une méthode d'analyse objective de l'œuvre d'art, dont la qualité dépend de l'expression des propriétés formelles propre à son médium. À l'aube de 1980, elle fait cependant office de prison créative. À ce terme de modernisme, lui en sont associés d'autres dont celui d'avant-garde, de *tabula rasa*, de progrès, de formalisme et de « style international », une expression fréquente au sein de notre corpus critique qui réfère au rendu impersonnel des œuvres abstraites, principalement des arts minimal et conceptuel. Dès les premières expositions de la nouvelle peinture/figuration, la légitimation de cette tendance émergente s'effectue en réaction à ce système de valeurs, régissant le monde de l'art contemporain international depuis l'Expressionnisme Abstrait.

#### 1.1.1 La mort du modernisme : le « retour à la tradition » pour contrer la « tradition du nouveau »

Les discours s'opposant à l'avant-garde sont récurrents au vingtième siècle. Contre la subversion des normes établies ou contre l'abstraction, ce genre d'opinion esthétique n'est

<sup>2</sup> Un résumé analytique plus que critique de l'édition française se retrouve dans *Connaissance des Arts* en 1978. Voir *Connaissance des Arts*, n° 311 (janvier 1978), p.101.

<sup>3</sup> Les publications et les traductions de *L'histoire de l'art est-elle finie ?* commencent en 1979. C'est un phénomène théorique. Voir Hans Belting, *L'histoire de l'art est-elle finie ?*, op. cit.

pas typique de notre corpus, mais bien le fait d'individus nostalgiques d'un passé académique, qui ont été et demeurent réfractaires à l'ensemble des mouvements d'avant-garde qui leur sont contemporains. Ceci tend à démontrer que ce genre de réaction négative à l'art émergent est caractéristique de l'ensemble du vingtième siècle. Plus près de notre corpus, les exemples de Hilton Kramer<sup>4</sup> et Jean Clair s'inscrivent dans cette veine discursive. Ce dernier, dans une entrevue explicative de son exposition *Nouvelle Subjectivité* (1976), justifie ces choix esthétiques<sup>5</sup> par l'invalidation de l'abstraction formelle :

Peu d'époques en effet, sinon peut-être l'alexandrine, auront connu pareil divorce entre la pauvreté des productions qu'elle propose et l'inflation des commentaires que ces dernières provoquent. Balisée par les historiens en de savants ouvrages, fouillés par les théoriciens d'innombrable disciplines, linguistes, psychanalystes, sociologues, pieusement recueillie et exposée par les conservateurs, confortée enfin par les critiques dans sa mission d'incarner la légitimité révolutionnaire de l'art, toute une « avant-garde » occupe avec fracas le devant de la scène, alors que peut-être elle n'est déjà plus rien<sup>6</sup>.

Ces cas restent minoritaires dans les années soixante-dix. Ce n'est qu'au début de la décennie suivante que l'opposition à la *tabula rasa* prend l'ampleur d'un phénomène discursif, à travers la validation du mouvement émergent « retour à la tradition ». D'ailleurs, l'apogée de la carrière d'Hilton Kramer correspond au lancement du premier numéro de sa revue *New Criterion*, soit en été 1983.

Si les jugements esthétiques de ces conservateurs ne semblent plus anachroniques face au devenir de l'art contemporain, c'est parce que leur opinion trouve un large écho au sein de la critique d'art et que le « retour » est exposé dans les grands musées – la Royal Academy de Londres, le MOMA ou le Whitney Museum à New York – et les galeries réputées ayant appuyé l'art minimal et conceptuel – Marian Goodman, Paula Cooper, galerie Sonnabend, Xavier Fourcade, Mary Boone ou Leo Castelli. Il est soutenu par des gens reconnus et

---

<sup>4</sup> Le premier numéro de sa revue *New Criterion* sort en été 1983. Non seulement remporte-t-il un succès public, mais il reçoit une critique positive de *Studio International* (« *New York: This Is An* », *Studio International*, vol. 196 n° 1000 (juillet 1983)) habituellement rébarbatif aux opinions esthétiques validant le « retour à la tradition ».

<sup>5</sup> L'exposition regroupe les peintres K. Dierickx, A. Arikha, S. Buri, H. Mc Donnell, B. Courme, R. Guinan, K. Fussmann, O. Olivier, I. Theimer et P. Roman.

<sup>6</sup> Jean Clair, « Ce que Jean Clair voit de nouveau dans une façon de peindre comme avant », *Connaissance des Arts*, n° 296 (octobre 1976), p.84.

d'horizons hétéroclites, des marxistes aux formalistes, des philosophes aux collectionneurs, ce, tant aux États-Unis qu'en Europe. Ainsi, en France par exemple, rien de moins que la directrice-fondatrice de la revue *Artpress* vient appuyer la tendance. Cette formaliste<sup>7</sup> s'allie au théoricien de l'*Arte Povera*, Germano Celant (qui participe aussi au commissariat de la *Documenta 7*) dans le commissariat de l'exposition *Baroque 81*. En Italie, la revue milanaise *Flash Art* et son éditeur, Flavio Caroli, sont les plus engagés dans la promotion du mouvement. *Flash Art*, qui diffuse partout en Europe et dans plusieurs langues (*Kunstforum International*, en allemand, permet d'atteindre le lectorat germanophone). Elle est la première à donner une visibilité aux artistes affiliés « retour » et à annoncer leurs expositions. Entre 1982 et 1983<sup>8</sup>, le périodique est littéralement *envahi* par le sujet « nouvelle peinture figurative », ce qui n'est pas le cas des autres revues de notre corpus, à aucun moment dans la période qui nous intéresse. Aux États-Unis, la revue *October* publie, malgré les efforts critiques du philosophe esthéticien B.H.D. Buchloh pour discréditer le « retour »<sup>9</sup>, quelques articles phares qui viennent très tôt appuyer et théoriser le mouvement sous l'angle théorique du postmodernisme. Citons les exemples de Douglas Crimp<sup>10</sup>, de Stephen Melville<sup>11</sup> et de

<sup>7</sup> Elle se définit comme tel dans *Artpress* ; Voir Catherine Millet et Germano Celant, « Baroque 81, les débordements d'une avant-garde internationale », *Art press*, n° 52 (octobre 1981) p. 4-6.

<sup>8</sup> Voir dans *Flash Art*, n° 106 (février/mars 1982) : Helena Kontova, « *From Performance To Painting* », p.16-20; Johannes Gachnang, « *New German Painting* », p.33-37; Siegfried Gohr, « *The Situation And The Artists* », p.38-51; Wilfried Skreiner, « *The Austrian Trans-Avantgarde* », p.52-55; Hans Sizoo, « *New Painting In Holland* », p.39-42 et Francisco Calvo Serraller, « *Spanish Painting Today* », p.43-45; dans *Flash Art*, n° 108 (été 1982) : Alexandra Beaton, « *New Painting In Britain* », p.36-39 et Jean-Marc Poinot, « *New Painting In France* », p.40-44; dans *Flash Art*, n° 109 (novembre 1982) : Jeannot L. Simmen, « *New Painting In Germany* », p.54-58 et Flor Bex, « *New Painting In Belgium* », p.59-63; dans *Flash Art*, n° 110 (janvier 1983) : Jean de Loisy, « *New French Painting* », p.44-49; Mats B., « *New Painting In Sweden* », p.52-55; Bernice Murphy, « *Recent Painting In Australia* », p.56-61; dans *Flash Art*, n° 112 (mai 1983) : Gilles Deleuze, « *Francis Bacon. The Logic Of Sensation* », p.8-16; Joshua Gilder, « *Interview With Francis Bacon* », p.17-23; Tricia Collins et Richard Milazzo, « *Robert Longo : Static Violence* », p.36-39; Tiffany Bell, « *Responses To Neo-Expressionism* », p.40-47; Andrej Medved, « *Fresh Painting In Yugoslavia* », p.52-59; dans *Flash Art*, n° 113 (été 1983) : Paolo Balmas, « *The Anachron "isms" Of Art* », p.32-39; Sarah Kent, « *A Way Forward In British Painting* », p. 40-48; dans *Flash Art*, n° 114 (novembre 1983) : Giancarlo Politi et Helena Kontova, « *Interview With Enzo Cucchi* », p.12-21 et Siegfried Gohr, « *A.R. Penck* », p.56-59. Il est à noter que cette énumération ne tient pas compte des comptes rendus d'exposition sur les artistes rattachés au mouvement.

<sup>9</sup> Voir ch.2.3.2

<sup>10</sup> Douglas Crimp, « *Pictures* », *October*, n° 8 (printemps 1979), p.75-88. L'auteur est aussi commissaire de l'exposition du même nom (Artists Space (N.Y., USA), du 24 septembre au 29 octobre 1977.

<sup>11</sup> Stephen Melville, « *Notes On The Reemergence Of Allegory, The Forgetting Of Modernism, The Necessity Of Rhetoric And The Conditions Of Publicity In Art And Criticism* », *October*, n° 19 (hiver 1981), p. 55-92.

Craig Owen<sup>12</sup> qui viennent défendre la pertinence esthétique de la résurgence du passé artistique dans les productions contemporaines sous l'égide du postmodernisme.

Un consensus esthétique s'installe autour de 1980, clamant la « mort du modernisme<sup>13</sup> ». C'est là l'élément théorique unificateur du discours légitimant le « retour à la tradition ». Les théoriciens voient la succession des mouvements d'avant-garde et leur inévitable récupération par le marché comme un engrenage, une course mue par des impératifs non artistiques pour éviter l'étiquette de « nouvel académisme ». Empruntant à l'ouvrage d'Harold Rosenberg, plusieurs considèrent que l'avant-garde s'est pervertie pour devenir la « tradition du nouveau », une dynamique qui condamne la création à fonder sa valeur sur le rejet de l'établi. La perte des critères esthétiques, garante de la nature artistique de l'œuvre lui permettant de s'élever au-dessus de la « culture de masse » chez le critique marxiste en 1960, n'est plus la voie émancipatrice du goût bourgeois en 1980. Cette perte a graduellement causé la disparition d'une signification sociale de l'œuvre d'art, l'enfermant dans une tour d'ivoire formaliste qui n'a de valeur que pour l'élite des initiés de l'art contemporain. « *The reaction to such a thoroughgoing prohibition on subjective experience, to the exclusion of pathos from art, came as a surprise only to those who saw Minimalism and its offshoots as the culmination of art history*<sup>14</sup>. » Les tenants du « retour à la tradition » perçoivent en bloc la succession des mouvements d'avant-garde Post-Deuxième Guerre mondiale (minimalisme, conceptuel, installation, happening, performance, Fluxus, body art, etc.) ; une avant-garde qui se meut au rythme de l'évacuation du sujet, graduellement remplacé par l'œuvre comme sujet, œuvre qui prend des formes toujours plus inusitées, voire saugrenue. Fin des années soixante-dix, les problématiques artistiques des avant-gardes depuis 1945 sont ainsi diluées pour faire ressortir l'antagonisme du « retour à la tradition » et cette « explosion du

<sup>12</sup> Craig Owens, « *The Allegorical Impulse : Toward Theory Of Postmodernism* », *October*, n° 12 (printemps 1980), p. 67-86.

<sup>13</sup> Peter Plagens, « *The Academy of the Bad* », *Art in America*, vol.69, n° 9 (novembre 1981), p.11 (dans le même numéro de *Art in America* que Nancy Marmer En 1987, Lyotard reprendra cette idée -influencée en partie par *La condition post-moderne*- pour clamer la fin du modernisme en art contemporain : « Le programme de la modernité est arrivé à bout de course, où tout a été expérimenté, tenté : la seule voie qui s'offrirait encore à l'artiste se découvrant post-moderne serait celle de la citation ou du patchwork [...] Au fond une manière euphorique de jouer avec la fin de l'histoire. » (Jean-François Lyotard, « Du bon usage du postmoderne », *Magazine littéraire*, n° 239-240 (mars 1987), p.96-97).

<sup>14</sup> Peter Halley, « La crise de la géométrie », *Arts Magazine*, n° 10 (juin/été 1984), P.15.

médium<sup>15</sup> », pour paraphraser la directrice de la revue *Art press* Catherine Millet. Un consensus grandit dans le monde de l'Art : la perte constante des critères esthétiques aura mené l'art vers son déclin.

D'autre part, la revendication postmoderniste du « retour à la tradition » dépasse le cadre esthétique pour atteindre une dimension éthique et idéologique parce que le modernisme lui-même n'est pas uniquement ancré dans le champ artistique. Elle se fait l'expression du deuil des idéaux sociétaux qui furent les moteurs créatifs de plusieurs mouvements au vingtième siècle.

Tous les mouvements d'avant-garde, des constructivistes russes des années 20 aux formalistes américains des années 70, avaient cru marquer des étapes, progresser vers un art plus pur et plus conforme aux attentes de l'homme moderne. Les artistes des années 80 renoncent à cette utopie. Ils ont vu les formes les plus dépouillées, les plus radicales, se dessécher dans leur ressassement, ils savent la répression dont est victime la culture dans les sociétés qui ont prétendu le mieux répondre aux aspirations révolutionnaires<sup>16</sup>.

Nombreux sont les mouvements d'avant-gardes qui se sont associés à des organisations politiques ou qui, à tout le moins, se regroupent autour de modèles sociaux et politiques ayant dérivé dans le totalitarisme<sup>17</sup>. La récupération des avant-gardes par le marché ou leur perversion par les partis politiques au cours du vingtième siècle les rendent tendancieuses ou tout simplement inaptés socialement aux yeux de la majorité à la fin des années soixante-dix.

Dans les rêves unificateurs d'autrefois, avant-gardisme politiques et esthétiques étaient *programmatically* [sic.] associés. Dans la pratique, le conflit éclata entre conception de l'art et conception du monde, entre utopie esthétique et politique, entre autonomie et anarchie politique, comme en témoigne l'histoire du débat sur l'art autonome ou engagé<sup>18</sup>.

L'avant-garde aurait ainsi perdu sur ses deux tableaux d'action, esthétique et politique. Elle n'a pu conférer à la création artistique son statut de ciment social et s'est perdue dans des préoccupations tautologiques élitistes. La liberté, un principe moral phare du modernisme, ne

<sup>15</sup> Voir Catherine Millet, *Baroque '81, Les débordements d'une avant-garde internationale*, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1981, 72 p.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.10.

<sup>17</sup> Malevitch, emprisonné par Staline après avoir été l'un des piliers de la Révolution Culturelle et de la propagande soviétique, demeure un cas de figure extrême d'instrumentalisation de la création par le pouvoir.

<sup>18</sup> Hans Belting, *op. cit.*, p.37.

veut plus rien dire lorsqu'il n'y a plus de barrières esthétiques infranchissables par le marché de l'art et que les idéologies politiques ont perdu, tour à tour, leur vertu. L'émancipation dans son sens le plus large n'est plus un projet, mais un rêve utopique n'ayant jamais été réalisé à travers l'art, malgré les nombreuses tentatives des mouvements d'avant-garde.

Notons que le rejet de l'avant-garde par les artistes n'est pas chose nouvelle au XX<sup>e</sup> siècle. Le « Rappel à l'ordre<sup>19</sup> », désigne la mouvance artistique européenne des années vingt qui rejette les recherches formelles des avant-gardes cubistes et futuristes pour prôner un retour aux modèles artistiques pré-avant-gardistes et nationaux. En France, cela se traduit par des références à Poussin, Ingres ou Chardin; en Italie, Carlo Carrà plaide pour un retour au *Trecento*; et en Allemagne, on tente d'égaler la précision des maîtres allemands des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles tels que Grünewald, Cranach ou Holbein. C'est ainsi qu'Otto Dix, pour son Triptyque de la *Guerre*<sup>20</sup> emprunte les techniques utilisés par ces anciens : usage de la tempera à l'œuf mélangé avec l'huile sur panneau de bois, et finition de l'œuvre par apposition de plusieurs couches de glacis. Il est d'autant plus aisé pour les théoriciens d'effectuer des parallèles entre ce qui arrive au tournant de 1980 et le phénomène des années vingt, car il y a des similitudes : du point de vue des idées, les deux découlent de la chute des utopies politiques et de l'avant-garde comme moteur d'une transformation sociale ; du point de vue stylistique, les deux reviennent à la figuration, qui plus est, à des modèles artistiques traditionnels et nationaux. Benjamin H. D. Buchloh met en évidence l'homologie entre le retour à la figuration par des artistes ayant passé à l'abstraction et la régression vers l'autoritarisme : Nouvelle Objectivité, Novecento, Nouveau Réalisme et Réalisme Socialiste s'inscrivent en précurseurs de la montée des Régimes totalitaires<sup>21</sup>. Si le « gel des

---

<sup>19</sup> L'expression « rappel à l'ordre » est tirée de l'ouvrage de Jean Cocteau publié pour la première fois en 1926 ; voir Jean Cocteau, *Le rappel à l'ordre*, Paris, Stock, 1948, 296 p. En anglais, on utilise davantage « *Call to Order* ».

<sup>20</sup> Voir app. A, fig. 12.

<sup>21</sup> La figuration est interprétée comme une régression formelle qui conduit à l'aliénation du « moi » social. « Expression », « jouissance » seraient de valeurs défendues par ces artistes qui confondraient leur intérêt avec celui de tous. Par la figuration, l'art devient marchandise ; par l'identité culturelle nationale, il entre dans le stéréotype. La théorie de Buchloh est analysée plus en détails dans la partie 2.3.2. de ce mémoire. Voir B.H.D. Buchloh, « *Figures Of Authority, Ciphers Of Regression. Note On The Return Of Representation In European Painting* », *October*, n° 16 (printemps 1981), p. 39-68.



sentiments<sup>22</sup> », comme le qualifie Thomas Mann, de la Nouvelle Objectivité est antinomique avec l'expression du Soi et l'exaltation des sentiments qui prévalent dans la définition du corpus allemand qui est à l'étude ici<sup>23</sup>, le rattachement au « retour à l'ordre » est répandu en ce qui concerne, par exemple, les arts italiens<sup>24</sup>. Certaines revues vont plus loin que la simple référence aux années vingt dans les articles de fonds sur le « retour à la tradition ». Par exemple, *Flash Art*, alors que son espace est déjà accaparé par le « retour » entre 1982 et 1983, consacre article au *Novecento*<sup>25</sup>. Il y a donc non seulement l'établissement d'un parallèle entre les deux retours européens à la figuration du XX<sup>e</sup> siècle, mais aussi une valorisation de celui des années vingt, par sa résurgence comme sujet principal d'article dans des revues consacrées à l'art contemporain.

### 1.1.2 Le « retour à la tradition » : la figuration pour l'histoire et l'identitaire régional

Le discours du « retour à la tradition » se revendique postmoderne sur la base de deux nouvelles valeurs esthétiques antagoniste au modèle moderniste: à travers la figuration et la citation<sup>26</sup>, l'histoire remplace la *tabula rasa* tandis que l'internationalisme fait place à une valorisation de l'identitaire régional. D'ailleurs, le rattachement du mouvement à l'histoire de l'art, aux mouvements et courants artistiques pré-modernistes sont aussi vastes que disparates : du Baroque au Romantisme, en passant par l'art Byzantin, le Moyen-Âge et les mouvements d'avant-gardes du début du 20<sup>e</sup> siècle. Ce pot-pourri définitionnel grossit au long des années 1980. Pratiquement tous les théoriciens y vont de leur propre théorie filiative. Avec le recul historique, cette pluralité de références ne signifie rien en soi, sinon la prétention des théoriciens à faire de l'*ancien* un lieu d'inspiration artistique *valable*, par opposition à l'esthétique de la *tabula rasa* avant-gardiste.

*Bypassing the idea of progress implies an extraordinary freedom to do  
and to be whatever you want in part, this is one of the most appealing*

<sup>22</sup> Thomas Mann cité dans Isabelle Ewig et Guitemie Maldonado, *Lire l'art contemporain dans l'intimité des œuvres*, Larousse, Paris, 2009 (2005), p.42.

<sup>23</sup> C'est à l'expressionnisme que sont rattachés les artistes allemands du « retour ». Voir chapitre 2. Voir aussi Ernst Busche, « *Heftige Malerei* », *Flash Art*, n°96-97 (mars-avril 1980), p.60 et les réponses de Georg Baselitz et Anselm Kiefer aux accusations de certains critiques de faire de l'art fasciste dans Axel Hecht, Werner Krüger, Georg Baselitz et Anselm Kiefer, « L'art actuel *made in Germany* », Trad. de l'allemand par Sabine Wolf. *Art press*, n° 42 (novembre 1980), p. 14-16.

<sup>24</sup> Voir Germano Celant, « Une histoire de l'art contemporain en Italie », *Art press*, n° 37 (mai 1980), p.4-12.

<sup>25</sup> Claudia Gian Ferrari, « *The Italian Novecento* », *Flash Art*, n°108 (été 1982), p.48-53.

<sup>26</sup> Stephen Melville, « *Notes on the Reemergence of Allegory, the Forgetting of Modernism, the Necessity of Rhetoric, and the Conditions of Publicity in Art and Criticism* », *October*, n° 19 (hiver 1981), p.79.

*aspects of "bad" painting – that idea of good and bad are flexible and subject to both the immediate and the larger context in which the work is seen<sup>27</sup>.*

La citation devient un premier soufflet donné à la valorisation du progrès moderniste par l'usage hétéroclite de l'image. Bien qu'ayant toujours existé dans l'histoire de l'art, elle devient un élément esthétique phare à partir de 1980 et se fait symbole de la liberté créative. Craig Owen, qui préfère l'usage du terme *allégorie*, la considère comme étant le fil conducteur de la création dite postmoderne :

*Appropriation, site specificity, impermanence, accumulation, discursivity, hybridation – these diverse strategies characterize much of the art of the present and distinguish it from its modernist predecessors. They also form a whole when seen in relation to allegory, suggesting that postmodernism art may in fact be identified by a single, coherent impulse as long as it continues to think of allegory as aesthetic error.<sup>28</sup>*

Souvent issue de la mémoire collective, l'image peut aller jusqu'à la copie iconographique parce qu'elle est pensée comme un langage social, un moyen d'appartenance culturelle. Cependant, plus qu'une affirmation du partage entre l'artiste et le spectateur, pour emprunter au sociologue Pierre Bourdieu, d'un *habitus* commun, l'usage de la citation est une réflexion critique sur l'usage du langage visuel dans la société de communication, sur sa diffusion et sur son entrée dans cette mémoire collective. Dans cet ordre, la résurgence du passé n'est pas de la nostalgie, mais bien de la provocation, de l'effronterie que traduisent la récupération et le détournement significatif de ses icônes, une dérision, voire même un mépris des attitudes héroïques qui y sont affiliées<sup>29</sup>.

L'usage de la peinture se présente comme un second soufflet à ce qui semblait être l'acquis esthétique du siècle : la séparation du traditionnel médium académique et de la figuration.

---

<sup>27</sup>James Albertson (commissaire), « *Bad* » *Painting*, New York, Catalogue d'exposition (New York, New Museum of Modern Art, 14 janvier au 28 février 1978), New York, New Museum of Modern Art, 1978, p.10.

<sup>28</sup> Craig Owen, « *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism* », *October*, n° 12 (printemps 1980), p.75; tant le Land Art de Robert Smithson que les artistes de l'exposition *Pictures* servent d'exemplification à l'argumentation de Owen.

<sup>29</sup> Catherine Millet, *op. cit.*, p.10 « ...qu'on ne se méprenne pas : à notre époque où l'on parle tant de « retour à », retour à un héritage formel éprouvé, on sera déçu si l'on part en quête du même fond philosophique, de la même spiritualité dont le chargèrent les maîtres du passé. »

*Soon the avant-garde of 1970's with its narrow, puritan approach devoid of all joy in the senses, lost its creative impetus and began to stagnate. Together, the artists gathered here invite us to see things with a fresh eye, to share a vision that reveals new relationships between art and reality, between the painted image and human endeavour*<sup>30</sup>.

À travers la défense de la peinture, se fait la revendication de la gestualité, du ludisme que procure sa pratique et de l'émotivité, jusqu'à la folie, qu'elle permet d'exprimer dans ce nouveau système de valeurs antimodernistes, lassé du rendu industriel.

À cette emphase discursive formaliste mise sur la figuration ou la peinture se juxtapose une autre thématique argumentative, l'identitaire régional. Rapidement, la théorie du médium s'avère non seulement réductrice, mais elle est perçue comme instigatrice d'un effet de mode, d'un pullulement non pas créatif mais commercial.

Parce que les concepts de Nouveau, de Post et de Néo ré-émergent comme seules justifications de quelque chose, d'autres parce que le recours à des notions mises sagement entre parenthèses (plaisir, métier, etc.) ressurgissent pour quelques apôtres du Classicisme, on se dit que le Nouveau est soumis à la pression de l'Ancien qui a besoin du Nouveau pour se réaliser. Ailleurs, jusqu'à plus soif surgit le bricolage, la tarlatane, la peinture-peinture. C'est dire que le modèle n'est que plus encombrant à partir du moment où il se lie à une situation artistique dans laquelle domine les effets du marché, des valorisations et glorifications hâtives<sup>31</sup>.

Le dualisme esthétique entre la figuration et l'abstraction se révèle être une problématique des théoriciens du monde de l'art et est ineffective chez les artistes. Dans une entrevue accordée à la revue *Artstudio*, Sandro Chia : « *No, this is a distinction that exists only for journalists. It is not a real distinction. For an artist, it does not exist; as you know*<sup>32</sup>. » De fait, la question de l'identitaire régional se révèle être un sujet de plus en plus important dans la définition du « retour à la tradition » : de la même manière que l'identité sexuelle ou le féminisme se développent au sein des discours et pratiques artistiques postmodernistes<sup>33</sup>, l'affirmation de l'identité culturelle de l'artiste est de plus en plus valorisée. Si à la Biennale de Venise (1980), cette prédominance n'est pas encore effective chez les critique, elle est

<sup>30</sup> Christos M. Joachimides [et al.], *A New Spirit In Painting*, Londres, Royal Academy of Art, 1981, p.15.

<sup>31</sup> Bernard Blistène, « La Douzième Biennale de Paris », *Flash Art*, n°110 (janvier 1983), p.71.

<sup>32</sup> Wolfgang Fischer et Sandro Chia, « Sandro Chia: In Camera », *Artstudio*, n° 1019 (avril 1988), p.13.

<sup>33</sup> Citons en exemple la performance *Interior Scroll* (1975) de Carolee Schneemann ou, à l'époque, les autoportraits de Cindy Sherman et les installations/photomontages de Barbara Krueger.

néanmoins présente à travers le discours de ses commissaires. Elle devient un sujet central au fur et à mesure qu'on avance dans les années 1980, à tel point que la Biennale de Sydney (1986) en fait sa thématique sous le titre « *Origins, Originality and Beyond* ». Davantage qu'un sujet esthétique postmoderniste, l'identitaire culturel transforme la définition du « retour à la tradition » en une revendication contre le mercantilisme culturel des États-Unis, symbolisé par l'homogénéité du « style international ». Les écrits d'Achille Bonito Oliva sont des exemples éclatants de cette tangente discursive, dont les bastions se retrouvent en Europe.

### 1.1.3 Étude de cas : Achille Bonito Oliva et sa théorie de la « Trans-avant-garde »

La théorie de la « Trans-avant-garde » est l'une des nombreuses analyses de la transformation des paradigmes esthétiques qui jalonnent notre corpus. Elle est essentielle dans la définition et la légitimation du « retour à la tradition » émergent, bien que son label ne soit aujourd'hui rattaché qu'aux artistes italiens du mouvement. La position de leader de Bonito Oliva, due à sa participation au commissariat de la Biennale de Venise de 1980, facilite l'internationalisation de son discours théorique. Au milieu de la décennie, il a plus de trente expositions à son actif, dont *Le Stanze*<sup>34</sup> de laquelle découle, *Nuova Imagine*<sup>35</sup>, la section *Aperto '80* de la 39<sup>e</sup> Biennale de Venise<sup>36</sup>, et *Avantguardia-Transavantguardia 68-77*<sup>37</sup> deux ans plus tard. À défaut de voir son label « Trans-avant-garde » utilisé par la communauté artistique internationale, sa définition, son ton et son orientation idéologique auront une influence majeure chez plusieurs théoriciens. Son approche théorique se présente, non pas comme un discours objectiviste habituellement visé par l'historien d'art, mais comme un manifeste inscrivant son auteur au même niveau subjectif que l'artiste. À elle seule, la théorie de la « Trans-avant-garde » renferme l'ensemble des revendications esthétiques, véritables piliers du « retour à la tradition ». Elle se répète dans les périodiques ou les expositions et se diffusent en crescendo jusqu'au milieu des années quatre-vingt. On trouve ici l'esprit le plus lyrique, sans doute le plus vindicatif et le plus partisan de tout notre corpus.

<sup>34</sup> Castello Colonna (Grenazzano, Italie), du 30 novembre 1979 au 29 février 1980.

<sup>35</sup> Palazzo della Triennale (Milan, Italie), de avril à juillet 1980.

<sup>36</sup> Magazzini del Sale (Venise, Italie), été 1980.

<sup>37</sup> Mura Aureliane (Rome, Italie), de avril à juillet 1982.

Bonito Oliva fait le constat de l'échec des idéologies qui, véhiculées par le modèle états-unien, ont créé l'illusion d'un Occident homogène, faussement unifié par le partage de même valeurs : le système capitalisme et le positivisme.

La catastrophe énergétique, politique et culturelle des années soixante-dix a eu l'effet bénéfique de décongestionner le tissu de l'art, épuisé par un expérimentalisme encore lié à l'optimisme productiviste de ces mêmes années. Comme l'économie occidentale tendait à créer une situation ouverte et sans barrière nationale, l'art des néo-avant-gardes opéra sous le signe d'un langage internationaliste, capable d'assurer à l'œuvre une grande circulation<sup>38</sup>.

Le « style international » – ici un *expérimentalisme* axé sur l'information de la structure linguistique de l'œuvre – garantit un caractère impersonnel et neutre qui ne vise pas à la communication intrasociale ou un universalisme apolitique et sans frontières, mais facilite la diffusion et la commercialisation des œuvres. Une tension analytique a traversé la recherche artistique des années soixante et soixante-dix, une sorte d'attitude mimétique à l'égard des sciences : au travail abstrait et dématérialisant du laboratoire de recherche, a coïncidé le travail formaliste déstructurant et dématérialisé de l'art.

De la même manière que le modernisme s'ancre dans une mentalité collective, dépassant largement le cadre artistique, la « Trans-avant-garde » se définit comme une *attitude*. Elle s'inscrit dans le contexte d'un deuil, à tout le moins d'une conscientisation collective autour de 1980, de cette « perte de confiance généralisée envers les métarécits » caractéristique, selon Lyotard, de la culture postmoderne. En réaction à une crise globale des valeurs qui secoue l'Occident, elle est le facteur de la crise des valeurs occidentale *et*, aussi, la solution à cette crise :

Elle s'est ouverte à une attitude qui va au-delà du pur expérimentalisme des techniques et des matériaux, aboutissant à la récupération de *l'inactualité de la peinture* conçue comme capable d'offrir au processus créateur le caractère d'un érotisme intense, l'épaisseur d'une image qui ne se prive pas du plaisir de la représentation et de la narration. [...] L'art jeune répond à l'homologation linguistique des années soixante-dix par la reconquête du *genius loci* et des racines anthropologiques de la région

---

<sup>38</sup> Achille Bonito Oliva, « Notes sur l'art allemand », *Artstudio*, « Allemagne : Le nouvel expressionnisme », n° 2 (automne 1986), p.18.

culturelle habitée par l'artiste et de l'inspiration particulière et singulière de l'œuvre<sup>39</sup>.

Régionalisme, expression du « moi », réconciliation avec le passé, peinture, etc. Bonito Oliva s'inscrit en continuité avec la majorité des discours théoriques légitimant le « retour à la tradition ». Cependant, la revendication de la pertinence de l'expression des spécificités culturelles en art tombe rapidement dans le cliché racial. Ainsi, l'auteur n'hésite pas à se référer aux écrits d'Hegel sur l'essence du génie artistique : ce talent inné, tout comme sont innées les différences culturelles des nations, à la mode au 19<sup>e</sup> siècle.

Cette création artistique, tout comme l'art en général, comporte donc un côté direct et naturel qui n'est pas l'œuvre du sujet lui-même, mais que celui-ci trouve préformé en lui-même. C'est en ce sens que l'on peut parler de l'innéité du talent et du génie. C'est en ce sens également, que l'on peut dire que les différents arts sont en rapport avec le génie national et les dispositions naturelles d'un peuple<sup>40</sup>.

L'orientation argumentative du critique, tendancieusement axée vers le racisme, défend l'existence des spécificités culturelles des différents artistes qui, en groupes nationaux partagent un langage et une sensibilité commune. L'élément discursif devenu prioritaire est le retour non de la figuration, de la narration, de la citation ou de la peinture, mais à celui des *spécificités nationales innées*, facteur d'expression subjective originale<sup>41</sup>.

L'idéologie anti-américaine et ethnocentriste qui transparaît des écrits de Bonito-Oliva s'explique par le rôle que joue le pays dans la carte géopolitique mondiale. Après 1945, le capitalisme, amené en antagoniste au communisme, est associé à la démocratie et à la liberté. Avec les crises pétrolières (dont la seconde sévit depuis quelques mois en 1980) et les différentes guerres chaudes résultant de la Guerre Froide, idéologique, le modèle étatsunien montre ses défaillances. Sa politique d'ingérence en Europe<sup>42</sup>, nécessaire à la Reconstruction au sortir de la Deuxième Guerre mondiale, est devenue la source de l'appauvrissement créatif en art contemporain. Découlant du capitalisme, la foi en un progrès scientifique, moteur d'un

---

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> Voir à ce sujet l'ouvrage de Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée de l'art moderne, How New York Stole The Idea Of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, And The Cold War* [trad.] Catherine Fraixe, Nîmes, Jaqueline Chambon (rayonart), 1996 (1980), 342 p.

devenir social meilleur, a non seulement dérivé dans une compétition technologique Est-Ouest, mais a coupé l'individu créateur de ses racines identitaires. Par le rejet du « style international », Bonito Oliva rejette le système qui l'a diffusé et revendique un retour à un art en adéquation avec les réalités régionales. Ses propos sont incompatibles avec la vision d'une tendance cohésive. Si Bonito Oliva défend l'idée d'une « Trans-avant-garde internationale », sa théorie ne peut inclure les États-Unis.

## 1.2 Duel esthétique USA/Europe. Indicateurs des opinions : entre la 39<sup>e</sup> Biennale de Venise et la Documenta 7

L'uniformité des revendications esthétiques entourant le « retour à la tradition » est si flagrante qu'il nous est impossible de ne pas parler de convergence. Toutefois, « convergence » ne signifie par forcément « consensus ». La 39<sup>e</sup> Biennale de Venise (1980) se présente en effet comme l'événement de cohésion de la tendance internationale, le moment d'une prise de conscience d'un « retour » universel. En décembre 1980 dans *Artforum*, la critique regroupée de deux expositions (Paladino à la galerie Marian Goodman et Chia, Cucchi et Clemente à Sperone Westwater Fischer Gallery) appuie cette idée: « *Leading contender for International Style 1980 is the rampant New Imagism. It's visible in Rome. In Chicago. San Francisco. Düsseldorf. Manhattan. Amsterdam. And in both Venice.*<sup>43</sup> » La qualité universelle est ainsi revendiquée dans la plupart des discours sur le « retour à la tradition », de part et d'autre de l'Atlantique. Outre les écrits, les grandes expositions et leur corpus abondant d'œuvres orientent la réception publique vers une tendance internationale cohésive : *Après le Classicisme*<sup>44</sup>, *Nuova Imagine*<sup>45</sup>, *A New Spirit in Painting*<sup>46</sup>, *Baroque 81*<sup>47</sup>, *Westkunst*<sup>48</sup>, *Zeitgeist*<sup>49</sup>, *New Image Painting*<sup>50</sup>. Au long de la décennie 1980, la relation culturelle entre les États-Unis et l'Europe prend l'aspect d'une compétition esthétique intercontinentale alimentée tant par les expositions, les événements internationaux

<sup>43</sup> Carrie Rickey, « *Reviews: New York* », *Artforum*, vol.19, n° 4 (décembre. 1980), p.70-72.

<sup>44</sup> Musée d'Art et d'Industrie (Saint-Étienne, France), du 21 novembre 1980 au 10 janvier 1981.

<sup>45</sup> Palazzo della Triennale (Milan, Italie), de avril à juillet 1980.

<sup>46</sup> Royal Academy of Arts (Londres, Angleterre), du 30 mai au 16 août 1981.

<sup>47</sup> Le titre complet de l'exposition est : *Baroque '81. Les débordements d'une avant-garde internationale*, Musée d'Art Moderne (Paris, France), du 1<sup>er</sup> octobre au 15 novembre 1981.

<sup>48</sup> Museen der Stadt (Cologne, RFA), du 30 mai au 16 août 1981.

<sup>49</sup> Le titre complet de l'exposition est : *Zeitgeist, Internationale Kunstaussstellung*, Martin-Gropius Bau (Berlin-Ouest), automne 1982.

<sup>50</sup> Whitney Museum, (New York, USA), du 5 décembre 1978 au 28 janvier 1979.



ou les revues. Davantage qu'un simple duel pour départager des leaders de l'art contemporain international, les grandes expositions muséales engagent le monde de l'art dans une réécriture de l'histoire de l'art sous l'égide d'un *mea culpa* historique dont l'aboutissement est le « retour à la tradition ».

### 1.2.1 La 39<sup>e</sup> Biennale de Venise (1980)

Les événements internationaux – foires, biennales, etc. – sont des moments de dialogues et de mises au point esthétiques dans le monde de l'art international. Dans l'étude du discours, la réception critique de ces manifestations est un bon indicateur de la dispersion des opinions artistiques. Plusieurs événements à revendication internationale jalonnent notre période. Parmi eux, la 39<sup>e</sup> *Biennale de Venise* (1980) nous semble plus représentative de l'état des discours sur le « retour » émergent : le théâtre d'un clivage au sein de l'opinion esthétique des critiques d'art sur l'événement confirme cette dualité « America/Europa » et l'instauration d'une compétition esthétique entre les deux continents. De fait, la comparaison entre *Flash Art* et *Artforum* est intéressante. Dans une entrevue accordée à *Flash Art*, le directeur de l'événement, le commissaire de l'historique exposition *Quand les attitudes deviennent forme*, Harald Szeemann justifie l'absence d'art conceptuel dans la partie « *Art in the 70s* » par cette opinion partagée par plusieurs que nous avons exposée au début de ce chapitre : « *the conceptual artists have grown stagnant and are tiring*<sup>51</sup> ». Bref, l'art conceptuel n'a pas passé le test du temps car il se retrouve au seuil de 1980 sans descendance artistique. Szeemann va plus loin et affirme la supériorité esthétique de l'Europe : « *Today at the Biennale Of Venice there are far more Europeans than Americans. Because in this Moment Europe Is more Interesting than America*<sup>52</sup> ». La cohésion esthétique de cette Europe est exemplifiée par l'Allemagne : *In describing this tendency of artistic development, we have yet to mention a closely associated form of representation of such intense pictures, which in the tradition of modern art at the start of this century yielded the only opportunity for enhanced representation of a personal, subjective view, namely expressive style, in particular German Expressionism. [...] Nevertheless, we find a marginal revival of expressive representation mostly in Germany as might be expected. Here, however, the exploration of the psyche plays a subordinate role.*

<sup>51</sup> Giancarlo Politi, Helena Kontova et Harald Szeemann, « *An Interview with Harald Szeemann* », *Flash Art International*, Numéro Spécial « Biennale de Venise », n°98-99 (été 1980), p.6.

<sup>52</sup> Ibid.



*Expressivity originally served only to enhance the actual intention: a manifesto against modernism in art by "painting" in enhanced form again. The attempt is made to overcome the convention so-called modernist avant-gardism through painting.*<sup>53</sup>

Aux États-Unis, la réaction à cette même Biennale est loin du consensus euphorique européen. La revue *Artforum*<sup>54</sup> critique négativement les choix de Baselitz et Kiefer dans l'axe du thème de la 39<sup>e</sup> édition de la Biennale de Venise, « l'art des années 1970 », qu'elle considère difficilement associable aux discussions esthétiques de cette décennie, alors que les artistes allemands (de la première génération du néo-expressionnisme) sont déjà bien implantés en Europe<sup>55</sup>. Si les artistes allemands présents à la Biennale de Venise 1980 étaient présents à la *Documenta 6*<sup>56</sup>, l'autre événement international majeur dans l'affirmation des tendances esthétiques de l'art contemporain selon le sociologue de l'art Alain Quemin<sup>57</sup>, les États-Unis ne semblent pas au fait de la tendance esthétique qui se dessine en Europe à travers l'événement de 1977. Ce clivage des opinions esthétiques USA/Europe découle d'une incompréhension due au manque d'informations des États-Unis quant à l'état de l'art contemporain en Europe, lui-même tributaire d'une certaine autarcie culturelle. En effet, absente du corpus critique aux États-Unis avant 1980, la *Documenta* n'atteint un réel rayonnement international qu'à partir de 1982, où les revues *Artforum*<sup>58</sup> et *Art in America*<sup>59</sup> lui consacrent un numéro spécial, au même titre que la Biennale de Venise.

Au cours de la *Biennale de Venise* de 1980, si l'affirmation du retour de l'Europe comme leader de l'art contemporain est scandé par les Européens, cette affirmation n'est confirmée par les États-Unis que lors de l'édition de 1982. *Art in America*, dont les articles sont majoritairement défavorables au mouvement européen du « retour », se range à l'idée d'une

<sup>53</sup> Martin Kunz, « *The Development of Physical Action into a Psychic Intensity of the Picture* », *Flash Art International*, Numéro Spécial « Biennale de Venise », n° 98-99 (été 1980), p.16.

<sup>54</sup> Voir *Artforum (international)*, vol. 21, n° 1, septembre 1982.

<sup>55</sup> A.R. Penck, J. Gachnang, Kunsthalle (Berne, Suisse), du 22 février au 6 avril 1975 ; Baselitz : *Paintings, drawings, prints*, J. Gachnang, Kunsthalle (Berne, Suisse), du 24 janvier au 7 mars 1976 Berne ; Documenta 6, Museum Fridericianum (Kassel, RFA) été 1977 : (participation de Kiefer, Baselitz), par exemple.

<sup>56</sup> Museum Fridericianum (Kassel, RFA), été 1977.

<sup>57</sup> Dans son ouvrage, *Art contemporain international. Le rapport disparu*, l'auteur affirme même la supériorité de la *Documenta* par rapport à la *Biennale de Venise* quant à son rôle dans l'homologation de l'art contemporain. Voir Alain Quemin, *Art contemporain international*, Nîmes, éditions Jacqueline Chambon, 2002.

<sup>58</sup> Voir *Artforum (international)*, vol. 21, n° 1, septembre 1982 où cinq articles sont consacrés à l'événement.

<sup>59</sup> Voir *Art in America* « *Special Issue : Europe '82* », n° 9, septembre 1982.

supériorité esthétique de l'Europe dans son éditorial consacré à la 40<sup>e</sup> édition de la manifestation<sup>60</sup>. Ce changement d'opinion n'est pas étranger au déferlement des grandes expositions de la nouvelle peinture dans les musées européens entre 1980 et 1982.

### 1.2.2 Les Grandes expositions muséales pour une réécriture de l'histoire de l'art

C'est autour de 1980 que les expositions du « retour à la tradition » envahiront les musées européens. L'effet domino débute au printemps 1980 : *Nuova Imagine*<sup>61</sup> à Milan, puis la fameuse Biennale de Venise, en été 1980. Sont venues ensuite les expositions *A New Spirit in Painting*<sup>62</sup> et les jumelles *Westkunst*<sup>63</sup> et *Heute*<sup>64</sup>, auxquelles s'ajoute *Zeitgeist*<sup>65</sup>. Pour la première fois, le musée se permet de prendre des risques à grande échelle et de cautionner des valeurs artistiques qui n'ont pas encore atteint la consécration historique et même de participer à leur reconnaissance sur le plan international.

Les premières grandes expositions s'attardent à défendre l'idée de l'existence, dans plusieurs endroits du monde, d'une peinture figurative pertinente artistiquement, valable d'un point de vue historique et universel. L'argumentation des institutions sera à peu près la même, qu'elles se situent en Angleterre, en France, en Italie ou en République Fédérale d'Allemagne. Leur but est d'asseoir la validité de cette production sur un plan historique : par l'insertion d'une dynamique générationnelle et l'idée de continuité par la filiation avec d'autres mouvements de l'histoire de l'art pour défendre une nouvelle conception de l'art basée sur de nouvelles valeurs qui légitiment la pertinence du « retour » à la figuration dans les institutions leaders de l'art contemporain international. Citons en exemple *New Spirit in Painting* et *Zeitgeist*, où les commissaires ont choisi de présenter leurs artistes de provenances internationales diverses par ordre alphabétique et revendiquent l'idée d'un mouvement international de retour à la peinture figurative.

Comme lui [Kaspar König, commissaire de *Westkunst*], les autres organisateurs d'expositions, voulant réaffirmer la vitalité de la

<sup>60</sup> Elizabeth C. Backer, « "Return" Of European Art » (éditorial), *Art in America*, vol. 70 « Special Issue : Europe '82 », n° 9, (septembre 1982), p. 5.

<sup>61</sup> Palazzo della Triennale (Milan, Italie), de avril à juillet 1980.

<sup>62</sup> Royal Academy of Art (Londres, Angleterre), 1981.

<sup>63</sup> Museen der Stadt (Cologne, RFA), du 30 mai au 16 août 1981.

<sup>64</sup> Museen der Stadt (Cologne, RFA), du 30 mai au 16 1981.

<sup>65</sup> Martin-Gropius Bau (Berlin-Ouest, RFA), automne 1982.

peinture contre les autres modèles de développement de l'art contemporain, ont réintégré les architectures ou les institutions les plus vénérables (*A New Spirit in Painting* à la Royal Academy of Art, Londres, 1981, et *Zeitgeist* dans le Martin Gropius Bau, Berlin, 1982) mais ils ont circulé avec beaucoup plus de liberté dans les générations et les tendances stylistiques. Ainsi voulait-on faire passer le message que cette exposition n'enregistrait pas un phénomène de mode qui aurait concerné la génération des nouveaux venus à la peinture, mais qu'une tendance profonde réunissait les artistes au-delà de leurs âges respectifs ou des voies stylistiques individuelles.<sup>66</sup>

Les commissaires de *A New Spirit in Painting* créent ainsi une dynamique filiative englobant plus de trois générations d'artistes dont Pablo Picasso ou Janis Kounellis. C'est l'une des premières réponses muséales à la Biennale de Venise (1980) qui a agi comme une rampe de lancement et apporté ces transformations de l'art contemporain à l'attention du public anglo-saxon. L'argument principal est que plusieurs artistes reconnus des mouvements d'avant-garde, ayant délaissé la peinture, y retournent. On reprend l'histoire de l'art à partir du Picasso figuratif (après sa période cubiste), comme si la voie prise par le formalisme et l'abstraction ne seraient pas la seule, que l'autre voie serait celle de la peinture figurative.

*These six painters are Francis Bacon, Balthus, Philip Guston, Jean Hélion, Willem de Kooning and Matta. [...] They have been regarded rather as outstanding survivals, with little to contribute to painting now. But we feel that these old painters are great artists of today, whose work has real affinities with the younger painters we have selected for this exhibition. These affinities have as much to do painting can communicate as with direct stylistic comparison.*<sup>67</sup>

Le cas de ces artistes est caractéristique de l'argumentation de l'exposition axée sur le *mea culpa* historique : par un accrochage d'œuvres qui n'ont jamais eu un rayonnement important dans le monde de l'art, on avance l'idée de la construction d'une histoire de l'art galvaudée, amputée de sa part figurative et picturale, afin qu'elle puisse correspondre à la vision de l'histoire progressiste de l'avant-garde. De fait, Christos M. Joachimides, Norman Rosenthal et Nicholas Serota défendent l'orientation de l'exposition, non pas comme théorie prophétique du devenir de l'art contemporain, mais comme une analyse de l'état de la

<sup>66</sup> Jean-Marc Poinot, « Les grandes expositions : Esquisse d'une typologie », *Cahier du Musée national*, Paris, Centre Georges Pompidou, n° 17-18 (automne 1986), p.132.

<sup>67</sup> Christos M. Joachimides et al., *A New Spirit in Painting*, op. cit., p.11.

peinture en 1980 dont les ramifications remontent dans un passé que l'on a préféré oublier : « *It is meant both as a manifesto and as a reflection on the state of painting now*<sup>68</sup>. » Cette exposition, à l'image de beaucoup de grandes expositions autour de 1980, est en effet un manifeste : elle est un moyen, non pas de faire connaître des artistes, mais d'imposer une nouvelle vision de l'histoire de l'art, d'imposer la supériorité de la peinture comme médium, son retour au centre des préoccupations de l'art contemporain.

Pour la plupart, les grandes expositions muséales sont critiquées à l'international. D'une part parce qu'elles impliquent une collaboration tendancieuse entre l'institution – le domaine public, censé être *désintéressé* quant à l'évolution du statut des artistes – et les marchands – le domaine privé, qui lui, ne peut qu'être *intéressé* – d'autre part parce que, sous la bannière objectiviste tributaire de sa fonction patrimoniale, le musée effectue une réécriture du passé artistique. L'exemple de l'exposition *Westkunst* (« Art de l'Ouest ») est représentatif de la réception négative des grandes expositions à l'international. Dans une entrevue accordée à *Flash Art* en novembre 1980<sup>69</sup> (soit six mois avant son ouverture), son commissaire, Kasper König justifie le cadre historique de son exposition, « art depuis 1939 », année qu'il considère comme un point tournant du passage de l'avant-garde aux USA et la perte du statut de leader culturel qu'a toujours eu l'Europe en Occident. Année de l'accord Molotov-Ribbentrop, 1939 marque le début d'une guerre qui aura pour conséquence la cohésion des blocs Est et Ouest. Liée au contexte de la Guerre Froide, *Westkunst* est une exposition-rétrospective de l'histoire de l'art occidental de 1939-1981, dont la visée patrimoniale régionaliste est affirmée par le lieu de son exposition et par son commanditaire principal, soit la Ville de Cologne qui a prêté ses locaux pour l'occasion. Au sein de l'exposition, la section rétrospective *Kunst Seit 1939* est la plus importante tandis la place faite à l'art contemporain est secondaire à tel point que la section *Heute* (« aujourd'hui ») n'aurait pu avoir lieu sans l'intervention des galeries. Ce fait est souligné dans le mémoire d'Arlette Blanchet :

La sélection de "Heute" devait se faire par Kasper König mais la ville de Cologne manqua d'argent et annula l'événement. Un marchand d'art influent de Cologne, Rudolf Zwirner a offert d'organiser "Heute", en collaboration avec les galeries représentant les artistes. [...] Il est

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> Annelie Pohlen et Kasper König, « *Contemporary Art Since 1939: Interview with the curator* », *Flash Art (international)*, n° 100 (novembre 1980), p.59-60.

cependant à noter qu'environ la moitié de la sélection du marchand d'art correspondait à celle déjà établie par Köning, avant que la ville n'annule l'événement<sup>70</sup>.

L'aboutissement de l'exposition reste néanmoins *Heute* et la description, comme dans le cas de *A New Spirit in Painting*, d'une tendance, une histoire du *Westkunst* où la figuration en peinture est le catalyseur du devenir de l'art contemporain.

La participation des marchands d'art au commissariat de *Heute* fait un tollé dans les revues d'art contemporain. *Art in America*<sup>71</sup> et *Artforum*<sup>72</sup> critiquent cette relation directe entre le marché et le musée, qui annule toutes les étapes du processus d'homologation de l'art contemporain. *Artpress* profite de l'événement pour se pencher sur les problématiques liées aux grandes expositions, et « réagir contre le développement de plus en plus tentaculaire de ces supers-expositions<sup>73</sup> ». Dans son éditorial, Catherine Millet critique deux éléments. D'abord, l'auteure souligne la tangente néolibérale que prend, à travers les grandes expositions, le monde de l'art international : « contre un pouvoir de plus en plus concentré entre les mains d'un petit nombre de conservateurs, de collectionneurs, de marchands ?<sup>74</sup> » Ceci est dans le ton des critiques faites aux États-Unis. Cependant, si Nancy Marmer acclame les grandes expositions pour leur forme gargantuesque, Catherine Millet et sa revue voient la dangerosité de ce nouveau discours muséal qui laisse planer l'illusion objectiviste et globalisante de l'histoire : « les possibilités d'initiatives qu'elles laissent au visiteur lorsqu'elles prétendent l'installer sur les rails de la vérité historique<sup>75</sup> », et la surreprésentation des artistes allemands au sein d'une exposition à prétention internationale (occidentale dans le cas qui nous intéresse ici).

À la fin des années quatre-vingt, *Westkunst* s'avère être vue comme la meilleure rétrospective d'art contemporain ayant été organisée, mais surtout efficace dans l'homologation des tendances qui feront l'avant-garde de cette décennie : « Plus encore que la *Documenta 7*, *Westkunst* (« l'art occidental ») apparaît aujourd'hui non seulement comme le meilleur

<sup>70</sup> Arlette Blanchet, *op.cit*, p.71.

<sup>71</sup> Voir Nancy Marmer, « *Ism On The Rhine* », *Art in America*, vol. 69, n° 11 (novembre 1981), p.11-17.

<sup>72</sup> Voir R. Armstrong, « *Exhibit : Heute : Westkunst, Cologne* » *Artforum*, vol. 20, n° 1 (septembre 1981), p.83-86.

<sup>73</sup> Catherine Millet, « À propos de *Westkunst* à Cologne », *Artpress*, n° 48 (mai 1981), p.3.

<sup>74</sup> *Ibid.*

<sup>75</sup> *Ibid.*

analyseur de cette époque, mais aussi comme son plus efficace embrayeur<sup>76</sup>. » Bien qu'elle est inscrit l'exposition de l'art dans le gigantisme, ce, au prix de sa liberté par rapport aux marchés via la signature d'un pacte avec les galeries, *Weskunst* a changé les règles de la muséologie par son entrée dans la consommation de masse et de l'art comme spectacle<sup>77</sup>.

Il n'en demeure pas moins que les critiques faites à la majorité des grandes expositions s'avèrent fondées puisque, en effet, elles effectuent une réécriture de l'histoire de l'art, et de l'histoire en général parfois comme c'est le cas de *Weskunst* qui prend position dans l'histoire de la Deuxième Guerre. Deux nuances sont néanmoins à apporter sur ces événements *dits* internationaux. D'abord, d'un point de vue général, ces expositions doivent être vues pour leur rayonnement local : le discours muséal est un discours de patrimonialisation qui va de pair avec son mandat d'éducation du peuple, de préservation de la mémoire collective et véhicule de l'identité nationale. Là encore, l'exemple de *Weskunst* est probant :

Lorsque la ville de Düsseldorf, par le biais d'une institution créée pour l'occasion, demanda à Kasper Koenig d'assurer la réalisation d'une grande exposition, le thème n'en avait pas été défini. Aucune urgence artistique spécifique n'avait motivé sa démarche. La rivalité de deux grandes métropoles voisines pour la suprématie culturelle, comme symbole d'une suprématie plus générale, a été le seul vrai moteur à la production de la représentation à grand spectacle de l'art allemand actuel dans *Von hier aus*<sup>78</sup>. L'enjeu symbolique général était explicite. Faire briller Düsseldorf avec l'art qui brillait sur la scène et sur le marché international, donner à l'Allemagne une représentation de sa culture contemporaine comme elle n'avait pas osé le faire depuis l'expiation des crimes du nazisme. Voilà la commande dont devait s'acquitter K. Koenig et d'une manière telle que son crédit dans l'ordre de l'esthétique ne put en être altéré. La solution qu'il a trouvée a consisté à créer un équilibre entre le travail de célébration et le travail de connaissance<sup>79</sup>.

Le discours des grandes expositions s'adressent plus au public qui se déplace plutôt qu'à l'opinion internationale. De fait, des leaders artistiques locaux sont choisis pour leur commissariat mais, aussi, une place plus grande est laissée aux artistes locaux. Cette qualité

---

<sup>76</sup> Christian Bernard, « Weskunst, tournant des années 80 », *Art press*, n° 130 (novembre 1988), p.15. p.14-18 L'article débute par cette affirmation : « Si les années 80 ont marqué un tournant dans l'histoire de l'art contemporain, ce tournant a un nom et c'est celui d'une gigantesque exposition qui eut lieu à Cologne à l'été 1981 : Weskunst. »

<sup>77</sup> *Ibid.*

<sup>78</sup> Hall 13 du centre Messe (Düsseldorf, RFA), du 29 septembre au 2 décembre 1984.

<sup>79</sup> Jean-Marc Poinson, *op. cit.*, p.138.

commune à toutes : c'est le cas de *Baroque '81*, en France ou de *A New Spirit in Painting*, en Angleterre. En second lieu, d'un point de vue plus spécifique à notre contexte discursif, les larges trames historiques sur lesquelles se base la légitimation du « retour à la tradition » sont symptomatiques d'une revendication d'autonomie discursive face au mercantilisme culturel étatsunien qui, pour la première fois, est minoritaire au sein du corpus d'œuvres de l'art contemporain émergent. Sous l'égide d'une Europe picturale et figurative ces grandes expositions se bâtissent pour affirmer l'avènement du « retour à la tradition » comme l'aboutissement de cette histoire de l'art *refoulée* par cette *autre* histoire de l'art, celle du progrès moderniste.

### 1.2.3 La Documenta 7 (1982)

Cette revendication identitaire nationaliste, parfois nettement anti-américaine, est claire dans le discours de Rudi Fuchs, directeur de la *Documenta 7*<sup>80</sup>. Aux États-Unis, elle aura la conséquence prévisible d'être mal reçue. Les critiques très négatives de *Artforum*, dans son numéro spécial sur l'événement, ne sont contrebalancées que par Donald B. Kuspit. Les choix des commissaires, principalement l'omission de Julian Schnabel, enlèvent beaucoup de crédibilité à la *Documenta 7*. Malgré la participation au commissariat de Coosje van Bruggen, l'exposition est taxée de sexisme parce que les artistes féminines ne sont pas assez nombreuses<sup>81</sup>. C'est la même chose pour la vidéo et les livres qui ne sont pas assez représentés au profit de la peinture et de la sculpture<sup>82</sup>. Qui plus est, il n'y a pas de structures unificatrices valables au sein du discours sur les différents courants en peinture. L'énumération par ordre alphabétique est perçue comme une présentation simpliste des artistes plutôt que leur intégration dans un dialogue esthétique. : « *this is not energy. This is cliché [...] This spectacle employs visual ellipses and a few clumsy flashbacks, propped up in a style familiar from scores and blockbusters*<sup>83</sup>. » En effet, l'organisation de l'exposition – la présentation des artistes par ordre alphabétique par exemple – et l'approche théorique de ses commissaires, en ce qui concerne le renouveau en peinture, s'inscrit en continuité avec la majorité des grandes expositions ayant lieu en Europe entre 1980 et 1982. Dans son texte « *In*

<sup>80</sup> Museum Fridericianum (Kassel, RFA), été 1982.

<sup>81</sup> Annelie Pohlen, « *The dignity of the Thorn* », *Artforum (international)*, vol. 21, n° 1, (septembre 1982) p.59-61.

<sup>82</sup> *Ibid.*

<sup>83</sup> Edit de AK, « *Review : Documenta 7, "Stalling Art"* », *Artforum (international)*, n° 1, (septembre 1982), p.75.



*the Mist Things Appear Larger*<sup>84</sup> », Coosje van Bruggen prend appui sur la théorie dualiste de l'apollinien et du dionysiaque de Nietzsche, développée dans *La naissance de la tragédie*, pour expliquer la disparition de la peinture figurative de l'histoire de l'art. Utilisant l'exemple de Francis Picabia dont la production artistique de la fin de sa vie est complètement éludée par l'histoire de l'art en 1980, elle avance que le peintre n'a jamais disparu, comme sa peinture : elle est la face dionysiaque de l'art – l'avant-garde formaliste étant sa face apollinienne – et ne pas en tenir compte était amputer l'art de l'une de ses deux faces nietzschéennes de la création artistique. Comme dans *A New Spirit in Painting*<sup>85</sup>, la peinture figurative est amenée comme un pathos, un acte manqué qui parasite le monde de l'art sans que le marché, l'institution publique et les critiques en tiennent compte. Remettre la peinture figurative au devant de la scène est un moyen d'assumer ce pathos et de rétablir l'équilibre entre Apollon et Dionysos, ou, pour emprunter un langage moins métaphorique, entre ce positivisme de l'avant-garde voulant le progrès continu et la réalité de la création artistique. L'argumentation de l'auteur est, somme toute, semblable à l'ensemble des théories développées à travers les grandes expositions européennes et c'est ce qui explique que la majorité des critiques est déçue par le manque de consistance analytique de la *Documenta 7*. Au lieu de pousser l'analyse d'une situation artistique qui s'effectue depuis deux ans, elle se contente de répéter ce qui prévaut dans les discussions esthétiques depuis la 39<sup>e</sup> Biennale de Venise en ajoutant de nouveaux artistes, peintres et figuratifs<sup>86</sup>.

Le ton du discours des commissaires de la *Documenta 7*, somme toute dans l'esprit d'Oliva – le retour à l'essence romantique de l'expression de l'Humain, la validité des talents individuels et du régionalisme<sup>87</sup> – est plus vertement critiquée pour son nationalisme ethnocentrique, son anti-américanisme et sa vision romantique de l'acte créateur. *Flash Art*,

<sup>84</sup> Voir Coosje van Bruggen, « *In the Mist Things Appear Larger* », Rudi Fuchs [dir.], *Documenta 7*, Kassel, Documenta, 1982, p. IX-XII.

<sup>85</sup> Christos M Joachimides et al., *op. cit.*, « *The reaction to such a thoroughgoing prohibition on subjective experience, to the exclusion of pathos from art, came as a surprise only to those who saw Minimalism and its offshoots as the culmination of art history.* » Cité au début de ce chapitre.

<sup>86</sup> Maurice Besset, en ce qui a trait à la chronologie de l'exposition de la nouvelle peinture, dit : « Prise en Sandwich, « *documenta 7* », pour ne pas s'être assez nettement engagée, fit presque figure de réactionnaire. », Maurice Besset, « Les calculs de l'innocence », *L'Italie et l'Allemagne : nouvelles sensibilités, nouveaux marchés. Gravures de Chia, Paladino, Cucchi, Clemente, Basliuz, Penck, Lüpertz, Immendorff*, Genève, Musée d'art et d'histoire. Cabinet des estampes, p.142.

<sup>87</sup> Kate Linker, « *Review : Documenta 7, Grim Fairy Tales* », *Artforum (international)*, vol. 21, n° 1 (septembre 1982), p.62-63.



la revue la plus favorable au « retour », va dans le même sens qu'*Artforum*. Dans sa revue de presse internationale, le périodique milanais cite, entre autre, Paul Groot, éditeur du *Museum Journaal* (Amsterdam) qui qualifie les choix de Fuchs « d'esthétique de la morale <sup>88</sup> ». On y lit aussi les propos de Carter Ratcliff qui parle d'anti-américanisme flagrant (rares sont ceux qui digèrent l'omission de Julian Schnabel) sous l'égide d'un Romantisme spécifique aux idées de Fuchs, soit « *the complex, illogical, impassioned character that has so much in common with the culture of Central Europe* <sup>89</sup> ». Quant à *Art press*, son soixantième numéro, consacré aux grands événements artistiques européens de l'été 1982, répond à l'absence de Schnabel à la *Documenta* par un texte monographique sur l'artiste <sup>90</sup>.

Une nuance dans cette mer d'opinions négatives est apportée par le critique réputé Donald B. Kuspit dans *Artforum* qui tente de légitimer les choix de Fuchs en les inscrivant dans le contexte de mentalité spécifique à la RFA, soit la revendication d'une autonomie discursive par rapport aux États-Unis : « *The nationalism advocated by Documenta 7 is a flag behind which a strange ideological force gathers – a flag which is a declaration of independence, but for a reactionary force, not without a touch of the farcical and pathetic in it* <sup>91</sup> ». Ce nationalisme, ceux qui le revendiquent, sont en Europe, parce que l'art international est devenu aujourd'hui l'art étatsunien. Kuspit cite l'un des commissaires de l'événement, Gerhard Stork : « *During the fifties, the Americans started dividing up modern art into a European and American sector. Of course, for them it was not a question of dialects – they were only interest in supremacy* <sup>92</sup> ». La *Documenta 7* est l'expression théorique de la prise de conscience européenne d'un mercantilisme culturel étatsunien et s'inscrit dans le même contexte intellectuel que les théories de Serge Guilbaut dans *Comment New York vola l'idée de l'art moderne* paru en 1980. Ce texte démontre les idéologies politiques véhiculées par les œuvres de l'Expressionnisme abstrait et permet de voir l'ingérence culturelle étatsunienne.

Dès 1946, il était évident que la France, l'Allemagne et l'Italie étaient des pays clefs qu'il fallait garder dans l'orbite capitaliste si l'on voulait protéger l'Angleterre, et du même coup les États-unis, de toute attaque

<sup>88</sup> Paul Groot, *et al.*, « *Further Opinions on Documenta 7* », *Flash Art*, n° 110 (janvier 1983), p.24.

<sup>89</sup> Carter Ratcliff, « *Further Opinions on Documenta 7* », *Flash Art*, n° 110 (janvier 1983), p.24-25.

<sup>90</sup> René Girard, « *Sur Julian Schnabel* », *Art press*, n° 60 (été 1982), p.10-14.

<sup>91</sup> D.B. Kuspit, « *Review : Documenta 7, "The Night Mind"* », *Artforum (international)*, vol. 21, n° 1 (septembre 1982), p.64.

<sup>92</sup> *Ibid.*

soviétique. Si la tâche était facile en Allemagne, il en était tout autrement en France et en Italie, où les partis communistes étaient puissants et prestigieux du fait de leurs activités dans la résistance armée contre le fascisme. Il était donc important de capter les esprits, de présenter les bienfaits civilisateurs de la libre entreprise et des États-Unis<sup>93</sup>.

En effet, Guilbault montre que le gouvernement étatsunien d'après-Deuxième-Guerre, empreint du maccartisme s'est servi de l'art, comme du cinéma, pour contrecarrer l'expansion soviétique dans le monde occidental et, surtout, dans l'Europe détruite idéologiquement et économiquement par le nazisme. En tant qu'instigateurs économiques de la Reconstruction du continent ouest-européen, les États-Unis ont profité de la faiblesse de l'Europe post-hitlérienne apeurée par Staline pour s'imposer politiquement et culturellement. Le vieux continent, qui s'est stabilisé politiquement et économiquement, perçoit d'un œil moins salvateur l'ingérence étatsunienne, surtout à partir de la guerre du Vietnam. Il est à la recherche de ses propres schèmes esthétiques. Dans le contexte européen de cette prise de conscience, il devient légitime pour Kuspit que, à travers la *Documenta 7*, l'art et ses théoriciens tendent à s'émanciper des États-Unis.

L'attitude anti-américaine des européens s'affirme de plus en plus dans les années 1980, à mesure que s'assoit la légitimité des artistes affiliés au « retour à la tradition ». En 1986 dans les actes de la table ronde *Bâtissons une cathédrale*, si Kiefer parle de « reconquérir les Romains »<sup>94</sup>. Jannis Kounellis, lui, va plus loin et affirme : « Mais l'Amérique n'a pas de culture, on le sait bien. On n'y trouve que l'expression de la culture européenne<sup>95</sup>. » Cependant, plus qu'un simple sentiment anti-américain, l'attitude européenne, véhiculée dans ses grandes expositions et ses événements internationaux, est celle d'un « retour » de l'Europe vers elle-même, afin de comprendre et de transcender ce que Jean-Christophe Amman nomme « la tragédie de l'histoire culturelle du continent européen<sup>96</sup> », soit la perte de l'identité culturelle européenne au profit du modèle culturel étatsunien. Ainsi s'effectue la cohésion internationale du « retour à la tradition » : une tendance d'abord européenne qui fonde sa valeur esthétique sur un nouvel axiome théorique, le postmodernisme. En tant que

<sup>93</sup> Voir Serge Guilbault, *Comment New York vola l'idée de l'art moderne : Expressionnisme abstrait, liberté et guerre Froide*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1996, 342 p.

<sup>94</sup> Jacqueline Buckhart éd. et al., *Bâtissons une cathédrale*, Paris, L'Arche, 1988, p.19.

<sup>95</sup> *Ibid.*

<sup>96</sup> *Ibid.*, p.9.

crise du métarécit, le postmodernisme est l'expression d'un vide idéologique : « La crise des “moyens” et la crise de la crédibilité, ainsi que l'impossibilité de trouver une synthèse et une centralité, toutes ces choses sont liées les unes aux autres<sup>97</sup>. » Ce vide est aussi générateur de nouveaux possibles discursifs – de nouvelles valeurs esthétiques et de nouveaux points de vue historique –, de nouveaux leaders de ces discours et de la pluralité de leur existence.

Les États-Unis, habitués à une certaine autarcie culturelle due à leur position centrale dans l'histoire de l'art depuis 1945, effectuent eux aussi un « retour » vers l'Europe et s'ouvrent aux artistes européens du « retour à la tradition ». Cependant, davantage qu'un simple passage en masse des artistes européens aux États-Unis, la période 1980-1982 marque l'établissement d'un dialogue esthétique intercontinental. Le rayonnement de la *Documenta 7* en est un exemple probant car, si elle est fortement critiquée, il n'en demeure pas moins que les critiques étatsuniens en tiennent compte, ce qui n'est pas le cas de l'édition précédente de l'événement en 1977. D'ailleurs, les critiques négatives n'ont pas arrêté ce mouvement vers l'internationalisation des artistes européens, timidement entamé depuis la 39<sup>e</sup> *Biennale de Venise*. L'art européen arrive en masse aux États-Unis suite à la *Documenta 7*, suite au « *Grand Tour* » du « retour à la tradition » à travers les grandes expositions.

---

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 28.

## CHAPITRE 2

### LABEL « NÉO-EXPRESSIONNISME ».

#### LE MYTHE ALLEMAND POUR RÉPONDRE AU GOÛT DU JOUR :

#### NAZISME ET GUERRE FROIDE

Si, dans les grandes expositions européennes, le « retour à la tradition » se présente comme un phénomène artistique occidental, voire même international, il reste dans les faits concentré aux États-Unis, à l'Italie et à la RFA. Le passage outre-Atlantique des artistes de ces trois pays est un indicateur de leur domination au sein de la tendance. En parallèle avec cette vision globalisante du « retour à la tradition », précédemment expliquée, se développe un autre discours qui divise le phénomène en ses factions nationales et devient dominant au milieu des années 1980. La remise en question de l'internationalisme en art contemporain, présente depuis le milieu 1970, conduit à la chute de cette valeur, graduellement remplacée par une valorisation de l'identitaire et, à travers lui, de l'identitaire régional. Cette nouvelle valeur ouvre la porte à la question de l'identitaire national comme angle d'approche de l'œuvre d'art. Une fois la discussion de la légitimité de cette nouvelle valeur résolue, le nationalisme est traité comme un sujet spécifique. Le « retour à la tradition » est de moins en moins défini, analysé ni même exposé comme un phénomène international, mais il est orienté par la nationalité de ses artistes. Les grandes expositions portent ainsi sur l'Allemagne, les États-Unis ou l'Italie. Déjà dominants lors de la 39<sup>e</sup> *Biennale de Venise* et la *Documenta 7*, les arts allemand et italien font leur entrée dans le monde de l'art étatsunien sous l'égide de cet identitaire national. Ce passage s'effectue non seulement après l'homologation muséale de la faction étatsunienne du « retour à la tradition », mais aussi après qu'un consensus soit effectif quant à son appellation : « New Image ».

## 2.1 Émergence et diffusion des labels : New Image *versus* Néo-Expressionnisme

La création d'une appellation suivie de sa diffusion, est un procédé important dans la légitimation de l'art contemporain émergent. La promotion d'un label nécessite une intégration dans l'histoire et l'histoire de l'art, une filiation artistique qui lui apporte une substance historique. Davantage qu'une simple fonction définitionnelle ou promotionnelle, les labels et leur définition sont des indicateurs de la répartition des opinions esthétiques et des mentalités au sein du monde de l'art. Ils sont aussi des indicateurs de ses leaders. Tel que stipulé par Arlette Blanchet dans un mémoire paru en 1985, il y a une bataille pour s'approprier la maternité d'un nom qui amènera un consensus chez les spécialistes<sup>1</sup>. Le « retour à la tradition » ne fait pas exception à la règle et plusieurs labels, souvent associés à une exposition qui en elle-même est une tentative de théorisation d'une tendance artistique, entrent en compétition avec d'autres. C'est le cas des labels « New Image », « Trans-Avant-garde », « Néo-expressionnisme », « Bad Painting » ou « Néo-fauve » qui sont répandus dans notre corpus. De ceux-ci, deux nous semblent significatifs concernant l'art allemand, soit « New Image » et « Néo-expressionnisme », qui sont tous deux originaires et dominants aux États-Unis. Ces appellations possèdent toutes deux, à l'origine, une vocation définitionnelle universelle ; aujourd'hui leur référence se réduit à l'identitaire national.

Arlette Blanchet affirme qu'il y a consensus nominal autour de la « New Image »<sup>2</sup>, une conclusion qui découle de l'étude de nombreux articles de périodiques et à laquelle nous nous rangeons, en ce qui a trait aux États-Unis. Cependant, son étude du vocabulaire ne tient pas compte des majuscules et des traductions, qui, en français par exemple, n'ont pas la même valeur signifiante car si « nouvelle image » est utilisée fréquemment dans notre corpus discursif, il ne s'agit pas d'une dénomination mais bien d'une expression. En effet, si plusieurs dénominations jalonnent notre corpus discursif, la majorité des intervenants préconisent l'usage de nouvelles/néo/new peinture/image ; des termes vagues mais référentiels dans le contexte discursif de l'art contemporain international autour de 1980. Le substantif néo/new et les dérivés permettent de rester vague tout en s'inscrivant dans un contexte discursif spécifique. Blanchet se réfère au *Petit Robert* quant à la signification de ce

---

<sup>1</sup> Arlette Blanchet, *op. cit.*, p.29.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.31.

substantif : « [il] apparaît après un autre qu'il remplace au moins provisoirement ou tendance à remplacer dans *notre* vision, dans *nos* préoccupations<sup>3</sup> ». Il souligne ainsi un glissement significatif du mot originel, ici, « Néo-expressionnisme » et « New Image ». La convention esthétique ne s'effectue qu'autour de cet usage du terme « nouveau » qui permet de référer à la transformation de l'art vers le postmodernisme et à mettre en relief l'idée que le « retour » reste une *re-visitation* du passé.

### 2.1.1 Label « New Image »

« New Image » est le résultat de l'ablation de « Painting » du titre de l'exposition de Richard Marshall *New Image Painting* (1978) au Whitney Museum de New York et semble en effet être la première occurrence du « retour à la tradition ». Sa définition prend naissance au sein de quelques expositions phares dont *Pictures* (1977), *Bad Painting* (1978) ou la 1979 *Whitney Biennial* et comprend une revendication postmoderne universelle basée sur la pluralité du médium. « New Image », la nouvelle image, réfère à une nouvelle conception de l'image, pensée comme un langage conceptuel : à défaut de travailler le langage verbal, comme les artistes conceptuels, c'est au langage visuel que s'attardent les artistes. Nous l'avons souligné dans le premier chapitre de cette recherche, la citation est une caractéristique du postmodernisme. Ici, il s'agit plutôt d'une accumulation de citations, de clins d'œil référant à la mémoire collective visuelle. À cette appellation sont rattachés des artistes tels Barbara Krueger ou Sherrie Levine. L'accent mis sur l'éclectisme formel est garant, tant de la qualité postmoderne anti-modernisme de la tendance que de la cohésion de celle-ci. Bien que la peinture ait, comme en Europe, un statut particulier au sein du postmodernisme<sup>4</sup> – soulignons qu'elle fait l'objet de deux expositions importantes chapeautées par deux grands musées newyorkais, le MOMA et le Whitney Museum – elle ne permet pas d'englober l'ensemble de la production artistique émergente. *New Image Painting* est d'ailleurs critiquée par le commissaire de *Pictures*, Douglas Crimp, parce qu'elle discrimine une partie de la production émergente en fonction du médium.

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.34

<sup>4</sup> En plus des expositions comme *New Image Painting*, soulignons la présence d'articles, seulement consacrés à la peinture ; Par exemple, voir Marcia Tucker, « *An Iconography Of Recent Figurative Painting : Sex, Death, Violence And The Apocalypse* », *Artforum (international)*, vol. 21, n° 10 (été 1982), p. 70-75.

*New Image Painting is typical of recent museum exhibitions in its complicity with that art which strains to preserve the modernist aesthetic categories which museum themselves have institutionalized: it is not, after all, by chance that the era of modernism coincides with era of the museum<sup>5</sup>.*

Accorder une importance au médium dans la définition de la tendance émergente serait anti-postmoderne et, donc, conservateur. Cette idée est réitérée dans un autre article de Crimp, « *On the Museum's Ruins* <sup>6</sup> », paru aussi dans *October*, l'été de la 39<sup>e</sup> Biennale de Venise.

### 2.1.2 Label « Néo-expressionnisme »

Parallèlement à cette appellation « New Image » émerge le « Néo-expressionnisme », dont les fondements lui sont totalement antagonistes puisqu'il réfère à un « retour » de la peinture figurative. Comme nous l'avons spécifié dans le premier chapitre, la peinture figurative est l'icône antimoderniste en arts plastiques. D'ailleurs, on note que les deux appellations, « Néo-expressionnisme » et « *Bad Painting* » sont tout simplement interchangeables, finalement considérés comme des synonymes, dès qu'il s'agit d'art international.<sup>7</sup> Néanmoins, le label « Néo-expressionnisme » possède l'avantage de la référence historique : il symbolise le retour au « moi », à l'expressivité du sujet-peintre et met en relief cette tension entre la raison et l'aliénation, présente au sein des discussions antimodernistes et permet de s'opposer à l'intellectualisme moderniste des années 1960-1970. Autour de cette appellation « Néo-expressionnisme » se développe un vocabulaire qui revient souvent : primitivisme, sauvage, violence, mémoire, enfance, innocence, privé, individuel, narcissisme, liberté, tragique, cynisme, humour et, finalement, authenticité.

Contrairement au label « New Image », il n'est pas issu d'une exposition, mais sert de référent stylistique chez les théoriciens du « retour à la tradition ». L'expressionnisme historique est, en effet, déjà utilisé comme référence stylistique durant la 39<sup>e</sup> Biennale de

<sup>5</sup> Douglas Crimp, « *Pictures* », *October*, n° 8 (printemps 1979), p.88.

<sup>6</sup> Voir Douglas Crimp, « *On The museum's Ruins* », *October*, vol. 13 (été 1980). p. 41-57

<sup>7</sup> Judy Annear, « *Private Symbol: Social Metaphor* », *Artstudio*, vol. 187, n° 1006 (juin 1984), p.17-18. Citons en exemple le compte rendu d'une exposition sur Jiri Georg Dokoupil publié dans *Art press* : « Dokoupil appartient à ce groupe de peintres de Cologne « Mülheimer Freiheit » et s'insère dans le mouvement néo-expressionniste de la « bad painting ». » dans Anne Dagbert, « Jiri Georg Dokoupil. Galerie Chantal Crousel », *Art press*, n° 67 (février 1983), p.58. Même utilisation des deux labels dans l'article de Élisabeth Couturier, « Dokoupil. Galerie Crousel-Hussenot », *Art press*, n° 78 (février 1984), p.68.



Venise en 1980 par l'un des trois commissaires de l'événement, Martin Kunz<sup>8</sup>, et trouve un écho constant chez les théoriciens à partir de ce moment<sup>9</sup>. C'est cependant le critique d'art et fondateur de la revue étatsunienne *New Criterion*, Hilton Kramer, qui officialise l'utilisation du label par une théorisation du « retour à la tradition » en « Néo-expressionnisme ». Ne faisant aucun cas des origines nationales des artistes, le néo-expressionnisme fait référence, tant à Georg Baselitz qu'à Julian Schnabel ou Enzo Cucchi :

*[...] have already made an enormous difference in our experience of contemporary art, and a great difference, too, in what might be called the geography of contemporary art. For the first time in a generation or more, painters are no longer constrained to conceal their native roots. [...] The pleasure upon art too look anonymous and "international" is clearly inappropriate to a style requires of an artist that he put more of the self into the very center of his work*<sup>10</sup>.

La revue *Artstudio* utilise le terme expressionnisme (« *Neo-expressionism* », « *Post-modern expressionism* », etc.) sous cet angle théorique, même observation en ce qui a trait à *Artforum* et *Art in America*. Faisant référence à une peinture figurative nationaliste, le néo-expressionnisme tel que défini par Kramer ne peut s'appliquer à l'art de la New Image dont les artistes sont déjà reconnus par leur pluridisciplinarité. De fait, dans la première moitié de 1980, il est de plus en plus associé à l'art européen, d'autant plus que les productions artistiques exposées aux États-Unis sont de la peinture figurative.

Bien que le « Néo-expressionnisme » se veuille une appellation englobant l'ensemble du « retour à la tradition », son utilisation n'est consensuelle qu'en ce qui a trait à l'art allemand. Plus on avance dans la décennie 1980, plus le « Néo-expressionnisme » partage l'espace discursif international avec les labels « New Image », rattaché au monde anglo-saxon en général et aux États-Unis en particulier, et « Trans-Avant-garde », rattaché à l'art italien. Ce label est majoritaire partout, à l'exception de l'Allemagne où les théoriciens lui préfère le terme « *Neue Wilden* » duquel dérivent les traductions « néo-fauves » et « *New Savages* ». Ce terme, bien qu'il englobe tous les artistes rattachés au néo-expressionnisme, est davantage utilisé dans les articles traitant de la deuxième génération du néo-expressionnisme. Dans les

<sup>8</sup> Martin Kunz, *op. cit.*, p.16.

<sup>9</sup> Isabella Puliafito, « *Reviews: Venice, Italy* », *Artforum*, vol. 19, n° 3 (novembre 1980), p. 97.

<sup>10</sup> Hilton Kramer, « *Signs of Passion: The New Expressionism* », *The Revenge of the Philistines. Art and Culture, 1972-1984*, New York, Free Press, 1985, p.374.

revues *Art press* et *Flash Art*, sont employées en parallèle les deux appellations « Néo-expressionnisme » et « Nouveaux Fauves »<sup>11</sup>. Les Nouveaux Fauves se présentent comme une version plus violente, plus jeune, plus intense, du nouvel expressionniste.

La référence à l'expressionnisme fait de l'art allemand une production plus importante : il se double d'une signification identitaire chez les Allemands, symbolisant le retour à l'identité pré-nazie<sup>12</sup>. En soi, le choix de néo-expressionnisme reste l'appellation la plus simple puisque l'expressionnisme (historique) comme mouvement est une référence historique connue mondialement. En 1986, nul autre que le grand spécialiste francophone de l'expressionnisme historique Jean-Michel Palmier y va de son grain de sel théorique.

En dépit de son ouverture sur les autres avant-gardes, l'expressionnisme fut assurément l'un des courants artistiques allemand qui puisa le plus profondément dans les racines germaniques. [...] Ces « néo-expressionnistes » semblent eux aussi revenir vers la subjectivité, la violence expressive pour traduire un malaise. Ils revendiquent, pour la peinture un certain élan visionnaire. Il suffit de voir l'une de leurs expositions – qu'il s'agisse de Baselitz, Fetting, Salomé, Lüpertz – pour être frappé par cette violence des couleurs qui rappelle tant les toiles de la *Brücke*, et qui semblent parfois autant d'hommages à Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde ou Karl Schmidt-Rottluff<sup>13</sup>.

Pourtant en 1982, dans son article sur l'exposition *Zeitgeist*, Wolfgang Max Faust, prend position contre le « Néo-Expressionnisme » d'Hilton Kramer parce qu'il est, selon lui, trop réducteur s'inscrivant dans une « *one track tradition* »<sup>14</sup>. Il ne s'agit donc pas de limiter l'art allemand à l'influence d'une seule tradition stylistique, mais de développer la voie postmoderniste de l'esthétique de la dispersion, dans la mesure où « *It becomes possible to*

<sup>11</sup> Par exemple, pour l'appellation « Nouveau Fauve » : Heinz-Peter Schwerfel, « Rainer Fetting. Le peintre des « harmonies inférieures » », *Art press*, n° 67 (février 1983), p.32, Heinz Peter Schwerfel, « A.R. Penck. Galerie Gillespie-Laage-Salomon », *Art press*, n° 57 (mars 1982), p.42, Annelie Pohlen, « Georg Baselitz. Michael Werner/Cologne », *Flash Art*, n° 105 (décembre/janvier 1982), p.58, Heinz Peter Schwerfel, « Luciano Castelli. Galerie Farideh Cadot », *Art press*, n° 81 (mai 1984), p.60 ; et pour l'appellation « néo-expressionnisme » : Catherine Millet, « Zeitgeist, la beauté des ruines », *Art press*, n° 65 (décembre 1982), p.23, Nena Dimitrijevic, « Anselm Kiefer. Anthony D'Offray Gallery », *Flash Art*, n° 114 (novembre 1983), p.71, Philippe Dagen, « De Dürer à Baselitz. École des Beaux-Arts », *Art press*, n° 131 (décembre 1988), p.80.

<sup>12</sup> Voir par exemple Donald B. Kuspit, « Anselm Kiefer. L'art moderne et le mythe » [trad.] Fabienne Durand-Bogaert, *Art press*, n° 81 (mai 1984), p.14-19, Jutta Koether, « Walter Dahn. Galerie Paul Maenz », *Artforum*, n° 9 (mai 1988), p.159 et le numéro spécial de *Studio International* consacré à l'art allemand : « Allemagne : Expressionnisme », *Studio International*, n° 2 (automne 1986).

<sup>13</sup> Jean-Michel Palmier, « De l'expressionnisme au nouvel expressionnisme », *Studio International*, n° 2 « Allemagne : Expressionnisme » (automne 1986) p.15

<sup>14</sup> Wolfgang Max Faust, « *Appearance of the Zeitgeist* », *Artforum*, vol. 22, n° 5 (janvier 1983), p.88.

*experience the anthropological concept of a "multiple self" that detaches itself from our familiar conceptions of a functioning subjectivity and of an identity found through art*<sup>15</sup>. » En somme, le label prédispose à une définition galvaudée de la scène artistique allemande. À ce stade, il est bon de rappeler l'observation de Reinhardt Koselleck, soulignée dans l'introduction de cette recherche : un discours crée des horizons d'attentes et en ferme d'autres<sup>16</sup>. Autour de ce terme néo-expressionnisme s'élabore une théorie à laquelle les critiques peuvent difficilement déroger.

Sans avancer que la diffusion du label « néo-expressionnisme allemand » est tributaire du discours étatsunien, il n'en demeure pas moins que les États-Unis ont grandement contribué au clivage du « retour à la tradition » en ces différentes factions nationales. Rappelons premièrement qu'il y a, certes, montée de la peinture allemande et de ses artistes au sein du discours artistique, mais qu'il partage l'espace de diffusion aux côtés d'autres médiums telles la performance et la vidéo. Si les sculptures de Baselitz s'exportent aux États-Unis<sup>17</sup>, ce n'est pas le cas des performances des membres de la galerie Moritzplatz qui accompagne l'exposition de leurs peintures en France<sup>18</sup>. Quant aux membres de Mulheimer Freiheit, un compte rendu d'une exposition à la galerie 121 (Anvers, Belgique) publié dans *Art press* déplore le fait que seulement les peintures soient exposées, alors que les artistes, pour leur première exposition, avaient déménagé l'entièreté de leur atelier dans la galerie Paul Maenz afin de créer une installation<sup>19</sup>. Les États-Unis connaissent en effet un « retard » perpétuel quant à la découverte des néo-expressionnistes allemands. Ce décalage entre l'Europe et les États-Unis est d'autant plus évident si l'on observe les expositions muséales. À titre d'exemple, citons le *Times Square Show*<sup>20</sup> qui ouvre ses portes à New York dans un ancien salon de massage en même temps que la 39<sup>e</sup> *Biennale de Venise*. L'événement regroupe une centaine d'artistes et c'est la performance qui est à l'honneur. Dans la même veine, la

<sup>15</sup> *Ibid.*, p.89.

<sup>16</sup> Voir Introduction, p.7.

<sup>17</sup> Didier Arnoudet, « Georges Baselitz. CAPC », *Art press*, n° 70 (mai 1983), p.48. Le compte rendu stipule que l'exposition de Bordeaux se rendra ensuite aux États-Unis.

<sup>18</sup> Par exemple la performance *The Bitch And Her Dog* de Castelli et Salomé présenté à Lyon en 1980, cité dans Michel Nuridsany, « Luciano Castelli, le corps dans tous ses états », *Art press*, n° 59 (mai 1982) ou le concert-performance *Opéra par hasard* donné par Fetting, Salomé et Castelli à Bordeaux et Paris. Voir Delphine Renard, « Salomé, Castelli, Fetting. CAPC/Bordeaux », *Flash Art*, n° 112 (mai 1983), p.76.

<sup>19</sup> Bernard Marcelis, « Mulheimer freiheit. Galerie 121 », *Art press*, n° 58 (avril 1982), p.38.

<sup>20</sup> New York (1980) dans un ancien salon de massage abandonné au coin de 41<sup>th</sup> Street et 7<sup>th</sup> Avenue.

rétrospective Kiefer arrive aux États-Unis en 1987, alors qu'elle est à Paris<sup>21</sup> trois ans plus tôt, rétrospective dont le point de départ est Düsseldorf. Si les galeristes new-yorkais semblent combler ce retard par une prise en charge de l'ensemble des artistes affiliés au mouvement (voir annexe), les échos se font rares dans les revues, rares et tardifs. Dans son « *Annual : 1983-1984*<sup>22</sup> », l'index des artistes d'*Art in America* ne compte que les artistes de la première génération et ceux de la Moritzplatz, à l'exception de Salomé. Rappelons que les deux articles « *Acts of Aggression* » de Kuspit (duquel est issu notre tableau des artistes en annexe<sup>23</sup>) sont parus au cours de l'année précédente. Dans l'annuel de l'année suivante, Elvira Bach et Walter Dahn intègrent le palmarès, tandis que Luciano Castelli n'y figure plus<sup>24</sup>. Finalement, dans celui de 1985-1986, tous les artistes néo-expressionnistes allemands sont présents, excepté Dahn et Hödicke<sup>25</sup>. Alors que le statut de ces artistes est plutôt stable en Europe, il semble chancelant outre-Atlantique. Deuxièmement, dès leur passage outre-Atlantique, les artistes européens n'échappent pas au regroupement national. La première exposition internationale sur le « retour à la tradition » aux États-Unis, *An International Survey of Recent Painting and Sculpture*<sup>26</sup>, ouvre ses portes en septembre 1984, soit un an après l'exposition *Expressions : New Art From Germany*<sup>27</sup>. Son commissaire, Jack Cowart est éloquent quant à la vision de l'art allemand aux États-Unis : « Bien qu'ils ne constituent pas un groupe organisé, Baselitz, Immendorff, Kiefer, Lüpertz et Penck ont été choisis comme point de départ d'une vue américaine objective, car ces cinq peintres sont apparentés pour des questions de style, d'image et de fonction de l'art<sup>28</sup>. » Un dernier élément est à souligner. Aux États-Unis, le postmodernisme comme crise généralisée des valeurs est moins forte qu'en Europe. La crise existe mais elle est d'ordre économique avant tout et non pas d'ordre philosophique. Dans un colloque organisé par le gouvernement Mitterrand en 1982, la critique d'art formaliste Susan Sontag termine sa conférence par : « j'envie ce genre de

<sup>21</sup> ARC, Musée d'Art Moderne (Paris, France), du 11 mai au 24 juin 1984.

<sup>22</sup> Voir *Art in America*, « *Annual : 1983-1984* », vol. 71, n° 8 (août 1983).

<sup>23</sup> Voir tableau « *Who's Who* » par D.B. Kuspit (app.B).

<sup>24</sup> Voir *Art in America*, « *Annual : 1984-1985* », vol. 72, n° 8 (août 1984).

<sup>25</sup> Voir *Art in America*, « *Annual : 1985-1986* », vol. 73, n° 8 (août 1985).

<sup>26</sup> MoMa (N.Y., USA), du 17 mai au 19 août 1984. Marque la réouverture du MoMA après ses travaux de rénovations.

<sup>27</sup> St-Louis Art Museum (St-Louis, USA), de juin à août 1983. Voyage ensuite dans d'autres musées étatsuniens.

<sup>28</sup> Jack Cowart, « La guerre des styles », », *Connaissance des Arts*, n° 377-378 (juillet/août 1983), p. 57.

réunion, ce désarroi même, riche d'interrogations – et tellement inconcevable aux USA<sup>29</sup>. » En fait, la dynamique de l'avant-garde n'est pas du tout remise en question et, selon le critique d'art du *Time Magazine* Robert Hughes, elle s'est exacerbée : « Ici, l'avant-gardisme adopta un modèle plus affairiste de nouveauté dans la diversité, la rapide obsolescence des produits, la conquête de nouveaux marchés. Avec la surpopulation de la scène artistique des années 80, cette mécanique s'emballa jusqu'à l'hystérie<sup>30</sup>. » Ces trois éléments contextuels viennent appuyer le clivage définitionnel entre l'Europe et les États-Unis, cristallisé autour des deux appellations « néo-expressionnisme » et « New Image ». Ils contribuent à une vision limitée de l'art allemand, qui ouvre toute grande la porte à une définition mythique de celui-ci.

## 2.2 Le mythe allemand au goût du jour occidental : nazisme et Guerre Froide

L'acte de mythification est visible dans toutes les sphères du discours social. C'est un mode de passation du savoir, un savoir qui, parce qu'il est partagé, est créateur d'une identité collective et génère un sentiment d'appartenance au groupe qui y adhère. Le mythe fait partie des bases d'un langage commun, de normes référentielles communes et d'une histoire commune. Faisant office de savoir scientifique dans l'Antiquité grecque et servant d'outil de propagande diffusée par les régimes totalitaires et les dictatures en général, il n'est évidemment pas aussi tendancieux, aussi *faux*, lorsqu'il s'agit de la définition du néo-expressionnisme allemand véhiculée par les agents du monde de l'art contemporain international. Il serait candide cependant de ne pas, déceler dans la diffusion des savoirs au sein des démocraties occidentales contemporaines une dimension mythique. L'historien et historien d'art Italien, Carlo Ginzburg, associe l'utilisation du mythe contemporain au développement de la société des loisirs :

Le système capitaliste qui sortit vainqueur de la guerre froide est caractérisé par une réduction du temps de travail et par une tendance corollaire à l'assujettissement du temps libre aux lois de la production. Ce processus a fourni une base objective à la transformation de la politique en spectacle. La confusion entre propagande et publicité, politique et industrie culturelle, est donc inscrite dans la réalité des choses, même

<sup>29</sup> Susan Sontag, « Le mythe de la culture américaine », 1990, *Le Complexe de Léonard ou la société de création*, Paris, Les éditions du nouvel observateur/J.-C. Lattès, 1983, p.104.

<sup>30</sup> Robert Hughes, « Introduction : le déclin de la ville de Mahagonny », *Rien qu'un critique. Essais sur l'art et les artistes* [trad.] D. Lablanche, M. Lebaillly [et] D Taffin-Jouhaud, Paris, Albin Michel, 1993 (1987), p. XXXVIII.

lorsqu'on n'atteint pas le cas limite dans lequel ces deux données se superposent chez le même individu. La technologie a changé, mais la production de mythes est plus que jamais à l'ordre du jour<sup>31</sup>.

Ce que nous entendons par mythe allemand, c'est la construction d'un portrait de la scène artistique allemande basée sur les intérêts de son constructeur, ici le monde de l'art contemporain international, et qui ne dépasse pas le *connu* : « L'œuvre est ignorée dans son hétérogénéité, elle devient l'objet d'assouvissement imaginaire que produit l'industrie culturelle<sup>32</sup>. » Rester dans le général et le connu permet de rejoindre le néophyte et de rendre le réel accessible à son entendement *et* intéressant à ses yeux. En cela, c'est un processus justifiable, car tout point de départ à l'acquisition de connaissances doit se situer dans le terrain connu. Le problème, dans le cadre d'un discours à visée analytique comme sont ceux des expositions, de leurs catalogues et des revues d'art contemporain, c'est qu'entre 1980 et 1987 le mythe n'a pas été transcendé, mais il a été perpétué de part et d'autre de l'Atlantique.

Un mythe fait fi des dates et joue avec la chronologie pour bâtir une histoire cohérente. C'est le cas des dynamiques filiatives mises en place dans la définition du néo-expressionnisme allemand. On observe deux types de filiation : la filiation à l'expressionnisme historique et la filiation intergénérationnelle.

### 2.2.1 L'expressionnisme comme porte ouverte à la victimisation et l'héroïsation des artistes : à la recherche d'une identité perdue

À peine quelques semaines après la 39<sup>e</sup> *Biennale de Venise*, Catherine Millet fait le constat d'un intérêt pour l'Allemagne qui dépasse le cadre des préoccupations artistiques : « [c]omment expliquer les réactions extrêmes que provoque la situation en Allemagne, et notamment cette sorte de fascination morbide pour son passé comme pour certains aspects de son présent. [...] L'Allemagne, notre symptôme<sup>33</sup>? » Il y a, dans le discours sur le néo-expressionnisme, quelque chose qui n'est pas de l'ordre de la raison, mais bien du sentimentalisme, de l'émotivité, d'une curiosité pour ceux qui créent plus que pour leurs créations. Cette fascination de l'Allemagne accompagnera l'analyse du mouvement tout au

<sup>31</sup> Carlo Ginzburg, « Mythe », *À distance, neuf essais sur le point de vue en histoire*, Paris, Gallimard, 2001, p.70.

<sup>32</sup> Jean-François Lyotard, *Moralités Postmodernes*, Paris, Galilée, 1993, p.157.

<sup>33</sup> Catherine Millet, « Présentation du numéro spécial Allemagne », *Art press*, n° 42 (novembre 1980), p.1.



long des années quatre-vingt et conduira à la construction du mythe néo-expressionniste. Le mythe possède une fonction identitaire dans nos sociétés. Il se transmet parce qu'il génère un attachement émotionnel et se diffuse parce que cet attachement est partagé.

Les artistes affiliés au néo-expressionnisme allemand sont tous perçus sous l'angle du tragique, du deuil et dans une vision de continuité homogène grâce à la recherche, à travers la peinture expressionniste, d'une identité perdue. Le « retour » à l'expressionnisme est amené, par les théoriciens, comme un moyen de faire la paix avec l'histoire, de transcender ce passé marqué au fer rouge, mais c'est aussi un moyen de le pleurer : « [l']art soigne ainsi une blessure historique, rend son unité au corps mutilé de la culture allemande à travers la réactivation des racines culturelles et linguistiques, telles que l'expressionnisme qui représente la possibilité de parler une langue picturale nationale et unitaire<sup>34</sup>. » Le même ton se retrouve chez la critique d'art anglo-saxonne :

*At the heart of every genuine change in taste, there is, I suppose, a keen feeling of loss, an existential ache – a sense that something absolutely essential to the life of art has been allowed to fall into a state of unendurable atrophy. It is to the immediate repair of the perceived void that taste at its profoundest level addresses itself. What has been allowed to atrophy is, of course, Expressionism<sup>35</sup>.*

Évidemment, l'expressionnisme du début du siècle est d'autant plus important que ses artistes ont subi l'oppression nazie. Ils ont été étiquetés « artistes dégénérés » et ont, soit été contraints à l'exil ou emprisonnés. Leur production est en grande partie détruite étant perçue comme une menace à la santé de la race aryenne. Ils font figure de martyres puisque, avant même les juifs, les homosexuels ou les retardés mentaux, ce sont eux qui, avec les opposants politiques, ont été les premières cibles du régime nazi. Ce sont eux qui, dès 1934, ont été les premiers à être enfermés dans les camps de concentration. Ce sont même eux qui, dans le camp temporaire d'Oranienburg, en banlieue de Berlin, ont construit le camp de Sachsenhausen, le premier camp de concentration qui deviendra l'exemple de tous les autres, incluant les camps de la mort.

---

<sup>34</sup> Achille Bonito-Oliva, *op. cit.*, p.16.

<sup>35</sup> Peter Plagens, *op. cit.*, p.17.



Les néo-expressionnistes sont aussi les victimes du nazisme puisqu'ils en vivent les conséquences sans en avoir la responsabilité. Ils en sont aussi les héros par leur prise de position contre la tendance internationale et surtout contre l'hégémonie culturelle des États-Unis<sup>36</sup>. Ils deviennent des résistants au mercantilisme par leur recherche identitaires dans leurs œuvres :

C'est au début des années soixante qu'en Allemagne de l'Ouest et surtout à Berlin et à Düsseldorf, une nouvelle génération d'artistes parvint à se ressaisir, à atteindre à une compréhension de soi que l'on ne croyait plus possible et à retrouver par de nouvelles voies une certaine identité. L'on se mit à résister énergiquement aux influences et aux modes, car c'était la seule façon de permettre à une nouvelle image du monde actuel de se créer<sup>37</sup>.

Même aux États-Unis, le nationalisme en Allemagne est considéré comme une affirmation héroïque et nécessaire. Jack Cowart définit même cette attitude sous l'égide de la lutte : « Tous ont entrepris une importante guerre des styles (Stillkrieg), qui pose des questions et des réponses contradictoires et lutte contre toute tendance à la suffisance<sup>38</sup>. » La critique d'art Nancy Marmer va même jusqu'à définir les dérives terroristes de l'extrême gauche ouest-allemande comme les conséquences d'un anti-américanisme généré par la politique d'ingérence des États-Unis faussement justifié par la Guerre Froide :

*Obviously exacerbated by the Reagan administration's decision to develop the neutron bomb as well as NATO's strategy to deploy new American middle-range nuclear missiles on West German territory, anti-Americanism is fuelled by the fear of Schlachtfeld Deutschland – the horrific and not fantastical vision of Germany as an atomic battlefield in a war between East and West.*<sup>39</sup>

Les Allemands sont automatiquement placés dans la dynamique d'un art politisé qui fait du nazisme et de la division Est-ouest du pays le centre de leur travail plastique. En fait, il s'agit davantage d'un élément anecdotique de victimisation, rarement traité en relation directe avec une œuvre d'art spécifique. La question du passage à l'Ouest des artistes originaires de la RDA est exemplaire : « En franchissant le mur de Berlin, Penck, Baselitz et leurs amis on

<sup>36</sup> Michel Nuridsany, « Penck, Beuys, Baselitz. CAPC de Bordeaux », *Art press*, n° 44 (janvier 1981), p.36 et Catherine Millet, « Après le Classicisme. Musée d'art et d'industrie, maison de la culture », *Art press*, n° 45 (février 1981), p.38.

<sup>37</sup> Christos M. Joachimides, *La Métropole retrouvée. nouvelle peinture à Berlin*, Berlin, Weidenfeld Kunstbuch, 1984, p.13.

<sup>38</sup> Jack Cowart, *op. cit.*, p.57.

<sup>39</sup> Nancy Marmer, « *Isms on the Rhine* », *Art in America*, vol.69, n° 9 (septembre 1981), p.122.

tenté de rejoindre leur foyer primitif<sup>40</sup>. » Baselitz a été mis à la porte de son académie en RDA et a été invité à quitter le pays. Finalement, Baselitz et Lüpertz ont traversé le Mur avant sa construction et Penck a rejoint son ami (parce que là, c'est effectivement le cas) quelque vingt ans plus tard, soit en 1980. Dans cet ordre, qu'entend-on par « foyer primitif » ?

Associé à l'expressionnisme, le concept de primitivisme comme retour à l'essence et à la nature, donc à l'authenticité sauvage et pure, permet des arabesques théoriques qui rejoignent l'ensemble des artistes, dont Penck qui, plastiquement, est beaucoup plus proche de Keith Haring. Une exposition commune des deux artistes a lieu en 1983 à New York mais elle n'a aucunement changé l'approche théorique du travail de Penck<sup>41</sup>. Encore une fois, la question du nazisme et de la division Est-ouest du pays prévalent, d'autant plus que Penck vit en RDA jusqu'en 1980. Dans le premier compte rendu d'exposition d'*Art in America* consacré à Elvira Bach, l'artiste est définie comme « seule membre féminine des « *Neue Wilden* », le groupe néo-expressionniste basé à Berlin<sup>42</sup> ». La filiation avec l'expressionnisme historique est légitimée par une ressemblance plastique avec Kirchner et Beckmann. Cependant, l'aspect le plus choquant nous semble venir de l'interprétation des personnages féminins des œuvres de l'artiste, définies comme des Amazones et sans aucune autre explication, soit une version féminine du primitivisme qui n'aurait jamais été de mise pour un homme.

L'enjeu moral de l'art, comme pratique politisée, revendiqué par plusieurs d'entre eux, donne un poids considérable au sujet nazi qui est, dans l'histoire du vingtième siècle, l'icône de l'immoralité. Le fait que, par exemple, Büttner se définisse comme un artiste politisé limite sont engagement à la simple question de la problématique identitaire nationale, alors que dans une entrevue parue dans *Flash Art* en janvier 1985, il s'oppose à cette réduction : « *I can't not be German. It just happen; from the shape of my hands, from the shape of my character. [...] Yes, we can talk about this State, we've experienced it. We can talk neither about banana republic, nor about the USA. I don't know how a negro in New York feels deep*

<sup>40</sup> Catherine Franchlin, « La peinture dans les chaînes », *Artpress*, (juillet/août 1982), p.25.

<sup>41</sup> Caroline Collier, « *Sub(way) Art At Robert Fraser* », *Studio International*, vol.197, n°1006 (1984, mois non mentionné), p.48.

<sup>42</sup> Voir Robert G. Edelman, « *Elvira Bach At Gabriel Bryers* », *Art in America*, vol.73, n°7 (juillet 1985), p.133-134.

down<sup>43</sup>. » Le cas de Büttner n'est pas exceptionnel. En fait, plusieurs artistes affiliés au néo-expressionnisme allemand refusent tant la dynamique filiative avec l'expressionnisme historique que la fixation discursive mise sur le nazisme et l'identitaire<sup>44</sup>. Jiri Georg Dokoupil est contre l'idée d'un art expressionniste et considère sa production comme étant intellectuelle<sup>45</sup> tandis que les artistes de la Galerie Moritzplatz se revendiquent de l'expressionnisme abstrait étatsunien. Peter Bömmels va plus loin dans une exposition à la galerie Paul Maenz de Cologne en 1983 : il délaisse la peinture et présente des tableaux faits de cheveux<sup>46</sup>. Même chose en ce qui a trait à Lüpertz<sup>47</sup> et Polke. Ce dernier, membre, avec Gerhard Richter et Konrad Lueg du « Réalisme Capitaliste » dans les années 1960, sera néanmoins dissocié de la tendance néo-expressionniste plutôt rapidement.

Malgré tout, musées, galeries et revues s'activent à faire connaître l'art allemand sous l'égide de cette filiation. Il n'est pas surprenant de constater que l'acte de mythification de l'histoire de l'art est une méthode employée par les musées pour la création de dynamiques filiatives. Elle est soulignée, entre autre, par Jean-Marc Poinot qui en observe l'usage dans les grandes expositions :

Il faut reconnaître qu'aucune grande manifestation n'est à l'abri de cette mythification, que d'une certaine manière, les sociétés dans lesquelles nous vivons ne s'offrent ces manifestations que dans la mesure où la mythification advient par elles. [...] Le propos esthétique et historique ne doit en aucune manière disparaître, non pour la cause de l'art, mais parce qu'il est garant de la mythification.<sup>48</sup>

Les grandes expositions muséales de l'art allemand des années 1980 sont construites afin de créer une dynamique filiative qui remonte, dans certains cas, au début du vingtième siècle et

---

<sup>43</sup> Stephan Schmidt-Wulffen, Werner Büttner et Albert Oehlen, « *Werner Büttner and Albert Oehlen* », *Flash Art*, n° 120 (janvier 1985), p.25.

<sup>44</sup> Georg Baselitz dans Demosthène Davvetas, « Tenir la mémoire à distance. Interview de Georg Baselitz par Demosthène Davvetas », *Art press*, n° 123 (mars 1988), p.12 ; Jörg Immendorff dans Xavier Girard, « Jörg Immendorff. Galerie Daniel Templon », *Art press*, n° 65 (décembre 1982), p.52 ; Bernd Zimmer dans Catherine Francblin, « Bernd Zimmer. Galerie Yvon Lambert », *Art press*, n° 56 (février 1982), p.38 ; Anselm Kiefer dans Axel Hecht, Werner Krüger et Anselm Kiefer, « L'art actuel *made in Germany* : Anselm Kiefer, un bout de chemin... avec la démence » [trad.] Sabine Wolf, *Art press*, n°42 (novembre 1980), p.14-15.

<sup>45</sup> Paul Groot, « *Flash Art Reviews : Jiri Georg Dokoupil, Helen van des Mey* », *Flash Art*, n° 112 (avril/mai 1983), p.70.

<sup>46</sup> Lucie Beyer, « *Flash Art Reviews : Peter Bömmel, Paul Maenz* », n° 114 (novembre 1983), p.73.

<sup>47</sup> Siegfried Gohr, « La nouvelle peinture allemande », 1981. *Peinture en Allemagne*, Bruxelles, Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 1981, p.24.

<sup>48</sup> Jean-Marc Poinot, *op. cit.*, p.139.

dont la descendance n'inclut pas la deuxième génération de 1980. L'exposition *Expressions : New Art From Germany*<sup>49</sup>, dont l'orientation discursive est déjà évoquée dans le titre, voyage à travers les États-Unis à partir de 1983, mais ne compte que Baselitz, Immendorff, Lüpertz, Kiefer et Penck. Dès le milieu 1980, une première rétrospective du « plus connu des néo-expressionnistes allemands<sup>50</sup> », Anselm Kiefer voyage pendant deux ans aux États-Unis : Los Angeles, Chicago, Philadelphie et New York (Moma). L'idée même d'une rétrospective, alors que l'artiste n'a pas quarante ans et qu'il est présent sur la scène artistique internationale depuis moins de dix ans, est un acte de mythification et de consécration. Son commissaire est Mark Rosenthal, ayant participé au commissariat de *A New Spirit in Painting* et *Zeitgeist* dont l'importance concernant la légitimation du « retour à la tradition » a déjà été signalée. Nous devons mettre en relief le fait que les rétrospectives de ce genre ont lieu en RFA depuis la fin de la décennie 1970. Markus Lüpertz, par exemple, se voit consacré une rétrospective à la Kunsthalle de Hambourg en 1977. Ce n'est cependant pas une exposition d'envergure internationale puisqu'elle ne voyage pas, et elle semble motivée par l'entrée de Lüpertz, un an plus tôt, comme professeur à l'Académie des Beaux-arts de Karlsruhe (Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe, Baden-Württemberg). En mars 1985, *Flash Art* fait état d'une rétrospective consacrée, cette fois-ci et pour la première fois, à un membre de la deuxième génération du néo-expressionnisme, Rainer Fetting<sup>51</sup>. Bien qu'il s'agisse d'une exposition organisée par une galerie, nous sommes néanmoins devant une rétrospective alors que, jusqu'en 1977, il était encore étudiant.

Citons comme dernier exemple muséal de discours filiatif à l'expressionnisme historique l'importante série de quatre blockbusters portant sur l'histoire de la peinture et de la sculpture au vingtième siècle : *German Art in the 20th Century : Painting and Sculpture 1905-1985*<sup>52</sup>, *British Art in the 20th Century : the Modern Movement*<sup>53</sup>, *Italian Art in the 20th Century : Painting and Sculpture 1900-1988*<sup>54</sup>, *American Art in 20th Century : Painting and Sculpture*

<sup>49</sup> Commissaire : Jack Cowart, St-Louis Art Museum comme point de départ.

<sup>50</sup> Eric Gibson, « Reckoning Kiefer », *Studio International*, vol. 201, n° 1019 (avril 1988), p.22-25 ; on y lit, à la page 22 : « Best Known of the German Néo-Expressionnists ».

<sup>51</sup> Ursula Frohne, « *Flash Art Reviews : Rainer Fetting. Raab, Berlin* », *Flash Art*, n°121 (mars 1985), p.49.

<sup>52</sup> Royal Academy of Art (Londres, Angleterre), du 11 octobre au 22 décembre 1985 et Staatsgalerie (Stuttgart, RFA), du 8 février au 27 avril 1986.

<sup>53</sup> Royal Academy of Art (Londres, Angleterre), du 15 janvier au 5 avril 1987.

<sup>54</sup> Royal Academy of Art (Londres, Angleterre), du 14 janvier au 9 avril 1989.

1913-1993<sup>55</sup>. Ces quatre grandes expositions, chapeautées par la Royal Academy of Art de Londres, sont d'autant plus importantes qu'elles sont accueillies par la majorité des grands musées du monde dont le MoMa à New York. L'exposition *German Art* met l'accent sur la présence de l'expressionnisme tout au long du vingtième siècle et néglige les autres pans de la création artistique allemande. Quatre œuvres seulement sont issues de Dada-Berlin. Le Bauhaus, une école d'art multidisciplinaire et noyau important de l'architecture moderniste et du design, n'est qu'abordé sous la lunette de la peinture ; ce qui va à l'encontre du mandat même de cette école. Nous l'avons souligné dans le premier chapitre de cette recherche : ces larges trames historiques ont la fâcheuse tendance à réécrire l'histoire sous l'angle d'une vérité objective qui découle du rôle patrimonial du musée dans nos sociétés. Néanmoins, elles permettent au spectateur des années quatre-vingt d'avoir une idée générale de l'histoire de l'art allemand qui n'a jamais été aussi accessible à un aussi large public. Par ailleurs, si le rôle des musées est primordial quant à l'exposition de l'art allemand, il n'en est rien en ce qui a trait à leurs catalogues. Le cas de *German Art* est aussi exemplaire : en aucun cas les théories et nuances qui y sont développées ne connaissent un rayonnement et influencent les discours des critiques qui ont, avouons-le, déjà quelque peu délaissé le sujet en 1985.

Les allemands ne sont pas étrangers à la diffusion du discours mythifiant. Rappelons que la référence à l'expressionnisme a été faite par Martin Kunz en 1980<sup>56</sup>. Bien au contraire, un réseau de collaborateurs issus tant du privé que des institutions publiques est mis à profit pour imposer l'art allemand à l'international. La publication de plusieurs catalogues d'exposition s'effectue en partenariat avec la maison d'édition *Prestel Verlag* (Munich). C'est le cas, entre autre, pour la rétrospective Kiefer aux États-Unis, du *blockbuster* londonien *German Art in the 20th Century : Painting and Sculpture 1905-1985*<sup>57</sup>, *Expression : New Art From Germany* (1983) et *Refigured Painting* (1989). Le rôle de cette maison d'édition nous impose d'étendre l'idée de réseau de l'art. En dehors de la publication de catalogue, les moyens financiers nécessaires à la tenue des grandes expositions implique la participation du mécénat privé. Là encore, la participation des grandes compagnies allemandes à l'étranger nécessite

<sup>55</sup> Martin-Gropius Bau (Berlin, RFA), du 8 mai au 25 juillet 1993 et Royal Academy of Art (Londres, Angleterre), du 16 septembre au 12 décembre 1993.

<sup>56</sup> Martin Kunz, *loc. cit.*

<sup>57</sup> Royal Academy of Art (Londres, Angleterre), du 11 octobre au 22 décembre 1985 et Staatsgalerie (Stuttgart, RFA), du 8 février au 27 avril 1986.

d'être souligné. Les commanditaires de *German Art* sont, par exemple, Lufthansa, Mercedes-Benz, Beck's Bier, Siemens, Bosch et Melitta. L'exposition du Palais des Beaux-arts de Bruxelles *La métropole retrouvée : nouvelle peinture à Berlin*<sup>58</sup> fait suite à *Peinture en Allemagne : 1981*<sup>59</sup> qui expose essentiellement la première génération des néo-expressionnistes. Cette seconde exposition est aussi présentée à Leverkusen, au Service culturel de la compagnie Bayer AG, ce qui en dit long sur le rôle financier joué par la compagnie. Les expositions de l'art allemand à l'étranger reçoivent aussi l'aide financière du gouvernement Allemand, ce qui est le cas de *German Art* et de *La métropole retrouvée : nouvelle peinture à Berlin* et plusieurs expositions sont chapeautées par des musées allemands. La rétrospective Kiefer qui fait le tour des grandes villes étatsuniennes est organisée en partenariat avec la Staatsgalerie (Stuttgart) tandis que *German Expressionism in the Metzger Collection*<sup>60</sup> résulte d'une collaboration entre les musées Folkwang (Essen) et Sara Hildén (Tampere). Le musée Folkwang collabore aussi avec la White-Chapel Art Gallery (Londres) pour l'exposition *Bilder und Bücher*, prêtant une série d'aquarelles 1970-1980 d'Anselm Kiefer<sup>61</sup>. Quant à l'implication financière du gouvernement Ouest-Allemand dans l'organisation d'expositions à l'étranger, elle n'est pas divulguée. Nous pouvons cependant en avoir une idée par l'observation des coûts des deux expositions majeures de 1982 en RFA : dans *Flash Art News*, « *Documenta and Zeitgeist* », le coût des deux expositions est comparée avec le nombre de visiteurs qu'elles ont accueilli : *Zeitgeist* a coûté 1,3 millions de Deutsch Marks tandis que la *Documenta 7* a coûté 6,9 millions de Deutsch Marks et reçu un nombre élevé de visiteurs, soit 380 000, une surprise considérant les critiques négatives qui lui furent faites<sup>62</sup>. Comme dernier exemple, citons le cas de *Westkunst* : 1000 œuvres de 250 artistes ont été déployées sur 10 000 m<sup>2</sup> avec un budget de 7 000 000 DM, impliquant la collaboration des galeristes allemands, de la logistique des musées et de l'administration municipale de Cologne<sup>63</sup>. La diffusion de l'art allemand est donc le résultat d'une participation des institutions publiques et privées allemandes, qui, à

---

<sup>58</sup> 21 septembre au 4 novembre 1984.

<sup>59</sup> 18 novembre au 16 décembre 1984.

<sup>60</sup> Musée d'art Sara Hildén, Tampere (Finlande), du 23 septembre au 18 novembre 1984, commissaire : Zdenek Felix. L'exposition se rend aussi à Oslo (Suède) au début 1985.

<sup>61</sup> <http://www.artzari.fr/fiche-texte.Exposition-Anselm-Kiefer.html> [site consulté le 12 mai 2010].

<sup>62</sup> « *surprisingly high number of visitor* », p.75.

<sup>63</sup> Christian Bernard, « *Westkunst*, tournant des années 80 », *Art press*, n° 130 (novembre 1988), p.15.



travers les musées, ont permis l'organisation des grandes expositions de leur art national à l'étranger. Cette participation des hautes instances visait une augmentation de la visibilité de l'art allemand et l'investissement n'est pas moindre lorsqu'il s'agit d'autres expositions comme, par exemple, *Blickpunkte*<sup>64</sup>. Le commissariat est un partenariat canado-allemand : Manon Blanchette et Wolfgang Max Faust sont les commissaires de cette exposition du MAC de Montréal organisée en collaboration avec le Goethe-Institut à Montréal<sup>65</sup>. Elle a reçu non seulement une aide financière du gouvernement de la RFA<sup>66</sup>, mais aussi le soutien théorique de directeurs d'institutions culturelles en Allemagne : Annelie Pohlen (Kunstverein de Bonn), Wulf Herzogenrath (Kunstverein de Cologne) et Petra Unnützer (Videonale de Bonn)<sup>67</sup>. Les contributions de Kasper König, commissaire indépendant responsable de l'exposition *Westkunst*, et Helmut Friedel, conservateur à la Stadtische Galeri im Lebachhaus de Munich<sup>68</sup>, sont aussi soulignées. Ces moyens se révèlent cependant être à double tranchant, ayant, par la même occasion, appuyé l'image de véracité du discours mythifiant à l'étranger, ils ont facilité sa propagation.

Si le rôle de la critique d'art et des musées est éloquent quant à la mise en place d'une dynamique filiative entre le néo-expressionnisme et l'expressionnisme historique, celui des galeries reste difficile à prouver. Néanmoins, dans un compte rendu d'une exposition de Salomé à la galerie new-yorkaise Annina Nosei, l'auteur Ross Skoggard nous permet d'émettre l'hypothèse que les marchands ont non seulement contribué à la mise en place de cette dynamique, mais qu'ils ont orienté le discours de la critique d'art. « *A short bio handed out by the gallery made Salome and his group sound like a real Die Brücke fan club*<sup>69</sup>. » Il nous est impossible d'accéder à ces petites biographies que l'on retrouve dans la majorité des expositions de galeries, mais est-ce réellement surprenant de constater ce genre de discours de la part des galeristes. Plus qu'un argument de pertinence esthétique, la dynamique filiative entre néo-expressionnisme allemand et expressionnisme historique est un argument économique.

<sup>64</sup> Musée d'art contemporain de Montréal et Institut Goethe (Montréal, Canada), du 13 septembre 1989 au 14 janvier 1990.

<sup>65</sup> Manon Blanchette « Remerciements », *Blickpunkte*, Montréal, Musée d'art contemporain, 1989, p.7

<sup>66</sup> *Idem.*

<sup>67</sup> *Idem.*

<sup>68</sup> *Idem.*

<sup>69</sup> Ross Skoggard, « *Salome at Annina Nosei* », *Art in America*, vol.20, n° 6 (février 1982), p. 140.



### 2.2.2 De la difficulté à définir une scène artistique cohérente

Parallèlement à la dynamique filiative entre l'art allemand et ses racines artistiques identitaires, la cohésion de la tendance néo-expressionniste se fonde sur la mise en relief des relations qu'entretiennent les artistes entre eux. L'appartenance à une galerie est le premier facteur de regroupement : « *the first self-help gallery, Grossgörschen 35, which brought together such figures as : Georg Baselitz and Eugen Schönebeck, Markus Lüpertz, K.H. Hödicke, and Bernd Koeberling*<sup>70</sup>. » Cette appartenance reste néanmoins plus répandue en ce qui concerne les artistes des galeries Moritzplatz et Mülheimer Freiheit.

Le deuxième facteur et le plus important – il en a été question dans l'introduction de cette recherche – est sans doute la dynamique intergénérationnelle maître-élève qui apparaît, au sein du discours, parallèlement à l'arrivée en masse des « nouveaux » artistes allemands, soit autour de 1982<sup>71</sup>. Elle apparaît donc *après* l'émergence internationale de Baselitz, Kiefer, Lüpertz, Penck et Immendorff, qui plus est, *après* la construction d'une définition de l'art allemand. La mise en place de cette dynamique semble d'ailleurs être générée par cette masse de nouveaux arrivants. Par exemple, durant la Biennale de 1980, Luciano Castelli qui était présent à la *Documenta 5* (1972) aux côtés de Baselitz et Lüpertz (ces derniers décrochent leurs tableaux à l'ouverture de l'événement en guise de protestation contre l'invitation d'artistes de la RDA), expose cinq de ses toiles dont un autoportrait de lui et Salomé datant de 1979. Il donc n'est pas du tout question de deux générations. Même constat en ce qui a trait à Rainer Fetting lors de sa participation à l'exposition *A New Spirit in Painting* qui, nous l'avons souligné dans notre précédent chapitre, bien qu'elle se fonde sur une dynamique intergénérationnelle globale, n'est pas spécifique quant à l'art allemand et est loin d'avancer l'idée d'une relation maître-élève.

<sup>70</sup> Jeannot L. Simmen, « *New Painting In Germany* », *Flash Art*, n° 109 (novembre 1982), p.55. p.54-58

<sup>71</sup> Jean Marc Prévost, « A.R. Penck. Galerie Gillespie Laage Salomon/Paris », *Flash Art*, n° 107 (mai 1982), p.54, Jörg Hubr, « Jörg Immendorff », *Flash Art (international)*, n° 117 (avril/mai 1984), p.46-47, Annelie Pohlen, « Georg Baselitz. Michael Werner/Cologne », *Flash Art*, n° 105 (décembre/janvier 1982), p.58, Catherine Millet, « Zeitgeist, la beauté des ruines », *Art press*, n° 65 (décembre 1982), p.23, Nena Dimitrijevic, « *Anselm Kiefer. Anthony D'Offray Gallery* », *Flash Art*, n°114 (novembre 1983), p.71.

Les amitiés sont soulignées par les critiques et participent à la création d'une image cohérente du groupe néo-expressionnisme<sup>72</sup>. Concernant Immendorff, la correspondance qu'il entretient avec Penck serait l'élément catalyseur de sa politisation, alors qu'il s'est fait mettre à la porte de l'Académie de Düsseldorf en 1969 en raison sa performance *Lidl*, lors des manifestations étudiantes à Bonn<sup>73</sup>. Si Immendorff et Penck sont souvent dépeints comme un duo, cette importance accordée à la vie intime s'observe surtout dans l'analyse de la deuxième génération, et avec raison puisque presque tous sont affiliés à l'une des deux galeries autogérées Moritzplatz et Mülheimer Freiheit. « *There is a very personal, introverted form of art, intended for a close circle of friends*<sup>74</sup>. » Les amitiés permettent d'affirmer la cohésion d'un groupe tout en demeurant sous la coupe de la valorisation du privé postmoderniste. Quant au lien qui unirait ces trois bastions de la nouvelle génération néo-expressionniste, leurs œuvres au commentaire social et l'humour cynique par lequel est véhiculée une critique de la société semblent suffire à la critique qui ne pousse pas plus loin l'explication.

Si la dynamique intergénérationnelle se présente comme un élément essentiel quant à la définition du néo-expressionnisme allemand, le consensus sur qui sont les membres de la première et qui sont les membres de la deuxième n'existe pas, surtout en ce qui a trait à la première génération. Si nous comparons avec le tableau « Who's Who<sup>75</sup> » de D.B. Kuspit, dont il a été question dans notre introduction, Achille Bonito Oliva inclut Per Kirkeby et exclut Richter<sup>76</sup>. Wolfgang Max Faust, de son côté, n'est pas aussi explicite quant à qui sont les membres de cette première génération, mais il inclut toutefois des artistes qui sont dans la deuxième génération chez Kuspit.

*The absolutely central role that German art plays in the « return to painting » has to do with the meeting in Germany of two generations of painters. The « fathers » assert themselves to the same degree of relevance as the young generation. The tension between the two generations seems to be responsible for the enormous vitality of contemporary German painting. Thus, it is possible to recognize clear lines of demarcation between the work of the Berlin painters Karl Horst*

<sup>72</sup> Jean Marc Prévost, « A.R. Penck. Galerie Gillespie Laage Salomon/Paris », *Flash Art*, n° 107 (mai 1982), p.54.

<sup>73</sup> Voir ch.3. Inès Champey, « Baselitz, Immendorff(sic.), Lüpertz, Penck. Galerie Gillespie-Laage-Salomon », *Art press*, n° 47 (avril 1981), p.43.

<sup>74</sup> Ernst Busche, « Violent Painting », *Flash Art (international)*, n° 109 (novembre 1981), p.28.

<sup>75</sup> Voir Tableau « Who's Who » par D.B. Kuspit (app. B).

<sup>76</sup> Achille Bonito Oliva, « Notes sur l'art allemand », *Artstudio*, p.18.

*Hödicke and Bernd Koberling and their « students », who in the themes of their images also approach an « expressive classicism ».*<sup>77</sup>

Le statut d'Hödicke en tant que membre de la première génération, chez Faust, correspond davantage à la réalité puisqu'il est, effectivement, professeur à l'École supérieure des Beaux-arts de Berlin-Ouest (Hochschule für Berlin Kunst) et professeur entre autre de Fetting, Salomé et Zimmer. Deux éléments stipulés par Faust sont représentatifs de l'insertion de cette dynamique intergénérationnelle dans notre corpus critique. D'une part, cette question des « pères » dans le contexte discursif de cette « recherche de l'identitaire perdu » devient la preuve qu'une identité culturelle se reconstruit à travers le legs des anciens artistes aux nouveaux et sous-entend la question de la rédemption face au passé nazi. D'autre part, l'accent mis ici sur Berlin est représentatif d'une tendance générale. Si les deux bastions de cette « résistance identitaire » artistique allemande sont Berlin-Ouest et Düsseldorf, la capitale déchue est présentée comme étant le noyau du néo-expressionnisme allemand. Düsseldorf est, dans une moindre mesure une ville importante en raison de l'Académie des Beaux-Arts et de l'un de ses professeurs, Joseph Beuys. Cologne et Hambourg sont tout simplement oubliées par la majorité des analystes. De fait, parmi les artistes de la deuxième génération, les artistes berlinois connaissent une plus grande popularité chez la critique d'art. L'exposition *Heftige Malerei*<sup>78</sup> et la présence de Castelli et Fetting dans les événements internationaux n'y sont sans doute par étrangers. L'écart minuscule de deux ans qui séparent la fondation des galeries Moritzplatz (1978) et Mülheimer Freiheit (1980) y contribue aussi.

Cependant, deux éléments non artistiques génèrent un engouement de la critique pour ces « nouveaux fauves » : d'une part la filiation avec l'expressionnisme historique est concrétisée par la présence des professeurs de l'École supérieure des Beaux-arts de Berlin en 1945 où les professeurs étaient les expressionnistes comme Max Pechstein et Karl Schmidt-Rottluff, d'autre part il y a la fascination exercée par la ville elle-même. Berlin-Ouest devient la ville mythique de cette image de l'Allemagne-victime en processus d'émancipation. Ville autarcique, elle est le symbole de la « chute des idéologies », un microcosme artificiel où les perspectives d'avenir sont stoppées par un mur. La capitale déchue est la preuve de l'échec

<sup>77</sup> Wolfgang Max Faust, *op. cit.*, p.90.

<sup>78</sup> Haus am Waldsee (Berlin-Ouest, RFA), printemps 1980.

du monde Occidental, d'une politique internationale gérée par les États-Unis, qui s'évertue à maintenir l'illusion d'une paix internationale.

Cela a contribué à ce que Berlin, à l'heure actuelle, attire à nouveau l'attention mondiale, oui, qu'à travers un regard sur la Nouvelle Peinture de cette ville, quelque chose comme un « mythe de Berlin », comme dans les années vingt, se soit développé. Peinture, « deuxième culture », musique punk, vie nocturne, films, mode déterminent l'image de métropole. Les pôles contraires – intersection au cœur de la RDA, chômage, vieillissement de la population, culture des subventions – disparaissent largement alors du champ de vision. Et malgré tout, il me semble être une condition de la Nouvelle Peinture. Son intensité, son agression, son aspiration à la vie s'opposent au danger permanent de devenir « province » – dans le mauvais sens du terme –, d'être semblable à une cité du monde sur une voie de garage. [...] Il est clair que cette insécurité, cet artifice singulier, stimule avant tout la partie avant-gardiste de la population – au sens premier du terme –, c'est-à-dire l'ensemble des artistes, les artistes visuels, cinéastes et intellectuels. La concentration du danger et de l'agression qu'on trouve ici se traduit dans la peinture, constitue bien sûr un aspect de la situation politique extrême de cette ville<sup>79</sup>.

Les artistes du néo-expressionnisme allemand sont les symboles de ce Berlin comme lieu de liberté. Berlin devient le lieu culte, et à ce lieu est associé la culture punk, la révolte et l'individualisme libérateur exprimés par les artistes. De ces artistes de Moritzplatz trois sont préférés par la critique d'art : Salomé, Castelli et Fetting. En dehors de la muse Berlin et de la filiation à l'expressionnisme, la thématique de l'homosexualité sous l'angle de la liberté sexuelle après la discrimination est ce qui forme la majorité des lignes qui leur sont consacrées.

Cinq artistes, nous l'avons mentionné, sont constamment cités par les critiques : Baselitz, Kiefer, Penck, Lüpertz et Immendorff. Ajoutons à ce lot le cas particulier de Sigmar Polke, qui, associé au néo-expressionnisme au début 1980, sera détaché du groupe par les théoriciens. Il reste que, malgré tout, ce sont à partir de ces six artistes que se bâtit une définition de l'art allemand axée sur la recherche identitaire à travers la mémoire du nazisme. Une différence est à faire entre les critiques d'exposition et les articles de fond : plus courts,

---

<sup>79</sup> Wolfgang Max Faust et Christos M. Joachimides, *op. cit.*, p.16. Voir aussi Michel Nuridsany, « Luciano Castelli. Le corps dans tous ses états », *Art press*, n°59 (mai 1982), p.26 et Heinz-Peter Schwerfel, « Rainer Fetting. Le peintre des « harmonies inférieures » », *Art press*, n°67 (février 1983), p.32.

les comptes rendus vont évidemment traiter des œuvres présentes dans les expositions, mais les articles de fond s'attardent au portrait des mêmes artistes<sup>80</sup>, souvent exemplifiés par les mêmes œuvres. Les cas d'Immendorff et Lüpertz sont exemplaires. La série *Café Deutschland*<sup>81</sup>, pour le premier, et la série des *dithyrambes*<sup>82</sup> (sans doute liée à l'exposition de ses trois « Babylone-Dithyrambique » (1975) durant la Biennale de 1980) pour le second, servent à étayer la thèse de la recherche identitaire. Quand le sujet des ses œuvres n'est pas axé sur l'identitaire. Par exemple, pour l'exposition sur Markus Lüpertz au Musée d'art moderne de Strasbourg<sup>83</sup> : « On regrettera pourtant l'absence d'œuvres du début des années soixante-dix, qui utilisaient des « motifs allemands » (casque militaires et casquettes d'officiers nazis) dont la puissance suggestive contribue à l'impact de la peinture (reproduisant les effets intimidants de ces objets lors de leur utilisation massive). Il est vrai que de tels arbres auraient pu cacher la Forêt qu'est l'œuvre de Lüpertz<sup>84</sup>. » De ces cinq artistes, deux bénéficient d'une attention particulière, soit Baselitz et Kiefer. Baselitz est considéré comme étant le « père » du mouvement. Alors qu'il a écrit plusieurs manifestes accompagnant la sortie de ses nouvelles productions, *Pandämonium* est le seul cité par les critiques.

Et lors de sa première exposition à la galerie Werner-Katz il publie avec son ami Eugène Schönebeck un manifeste violent, « Pandemonium », dont le style se réclame d'Artaud et de Lautréamont et que se trouve en complète opposition avec la situation contextuelle de l'époque. L'exposition sera interdite, et les tableaux jugés obscènes saisis.<sup>85</sup>

L'artiste devient le héros de l'Allemagne divisée, et ses œuvres, symbole de cette division :

L'Allemagne divisée est visible dans la peinture de Baselitz comme un présent simultané mais décalé sur la surface bidimensionnelle : « l'abstraction » du capitalisme occidental et la figuration de l'Est communiste et progressiste, mais aussi le passé allemand. Avec la

<sup>80</sup> Inès Champey, « Baselitz, Immendorff(sic.), Lüpertz, Penck. Galerie Gillespie-Laage-Salomon », *Art press*, n° 47 (avril 1981), p.43 ; Xavier Girard, « Jörg Immendorff. Galerie Daniel Templon », *Art press*, n° 65 (décembre 1982), p.52 et Annelie Pohlen, « Jörg Immendorff. Kunsthalle/Düsseldorf », *Flash Art*, n° 108 (été 1982), p.68.

<sup>81</sup> Ingrid Rein, « Munich, « German Art since 1960 from the Collection of Prince Franz of Bavaria » », *Artforum*, vol.24, n° 2 (octobre 1985), p.132-133.

<sup>82</sup> Par exemple, uniquement pour le cas d'*Art press* : Catherine Francblin, « La peinture dans les chaînes », *Art press*, n° 61 (juillet/août 1982), p.23 ; Inès Champey, « Baselitz, Immendorff(sic.), Lüpertz, Penck. Galerie Gillespie-Laage-Salomon », *Art press*, n° 47 (avril 1981), p.43 et Anne Dagbert, « Markus Lüpertz. Galerie Gillespie-Laage-Salomon », *Art press*, n° 61 (juillet/août 1981), p.42.

<sup>83</sup> *Markus Lüpertz*, Musée d'art moderne (Strasbourg, France), du 26 février au 10 avril 1983.

<sup>84</sup> Laurence Lamothe, « Markus Lüpertz. Musée d'art moderne », *Art press*, n°69 (avril 1983), p.50.

<sup>85</sup> Jean-Louis Froment, *op. cit.*, p.54.

nouvelle apparition du figuratif, la toile devient un champ du souvenir où l'oubli envahit le présent, pour déranger la fadeur du confort<sup>86</sup>.

Cependant la question de la mise en image de la tragédie se rattache la question du sublime et là, Anselm Kiefer en est l'icône<sup>87</sup>. Kiefer est le plus connu des artistes allemands aux États-Unis parce qu'il est le peintre des tabous nazis et l'élève du « regretté » Beuys : « *Beuys's highly conceptual, anti-formalist aesthetic with its roots in personal and memory, held that art should move beyond pure visual experience and effect change in society at large. In being the most visible of European artist to reject what one might call the "International Style" of post-war abstraction*<sup>88</sup>. » Ces grandes toiles empâtées évoquant des paysages détruits aux couleurs terreuses, utilisant la cendre et la paille, citant les grands de l'histoire comme ce Paul Celan<sup>89</sup>, poète juif qui, n'ayant pas supporté le poids de sa mémoire des camps, s'est jeté dans la Seine en 1972. Oui, Kiefer est le passeur de la mémoire qui tue de par sa présence oppressante, le pathos impossible à refouler. Il est sans doute l'Allemand le plus apprécié à l'international, particulièrement aux États-Unis. Il est le premier à bénéficier d'une rétrospective internationale.

De la même manière qu'on remarque une transformation discursive divisant le discours sur le « retour à la tradition » selon ses factions nationales autour de 1982, on remarque deux ans plus tard un penchant de plus en plus prononcé pour les analyses individuelles des artistes du néo-expressionnisme et des entrevues, une plate-forme qui leur permet de s'exprimer quant aux discours proférés sur leur travail. Plus nombreux dans les périodiques européens que dans leurs pendants outre-Atlantique, ils traitent des artistes des deux générations du néo-expressionnisme. Aux États-Unis, en effet, les portraits d'artistes allemands sont plutôt exceptionnels et consacrés aux artistes de la première génération. Par exemple, le premier

<sup>86</sup> Michael Govan, *Neue Figuration. Deutsche Malerei, 1960-1988* cité dans Violette Garnier, *La mémoire retrouvée. Les peintres allemands nés pendant la Seconde guerre mondiale à la recherche de leur identité*, thèse de doctorat dirigée par J.-M. Palmier à l'université de Paris I, Paris, Les Presses universitaires du septentrion, novembre 1994, p.234.

<sup>87</sup> Voir Nena Dimitrijevic, « *Flash Art Reviews : Anselm Kiefer, Anthony d'Offray Gallery* », n° 114 (novembre 1983), p.71 ; Carter Ratcliff, lui, avec sarcasme, relate qu'il est considéré par plusieurs à New York le meilleur artiste contemporain ; Voir Carter Ratcliff, « *Anselm Kiefer at Mary Boone* », *Flash art*, n° 110 (janvier 1983), p.63 ; voir note 41.

<sup>88</sup> Eric Gibson, *op. cit.*, p.22.

<sup>89</sup> La série *Marguerite et Sulamite* de Kiefer génère un intérêt pour le poète. Voir Jean-Michel Rey et Martine Broda, « Paul Celan. La poésie comme dialogue », *Art press*, n° 112 (mars 1987), p.37-39.

article de fond *Artforum* consacré à un artiste, évidemment à Anselm Kiefer, date de 1985<sup>90</sup>. Cette seconde transformation a permis d'établir des différences, des nuances quant à la dynamique filiative à l'expressionnisme historique et d'élargir le regard sur leur production, d'ouvrir un champ d'analyses ancrées sur la peinture à la dimension pluridisciplinaire des artistes, surtout ceux de la deuxième génération. Cependant, cette transformation méthodologique n'implique pas une disparition du penchant des critiques pour le biographique, la victimisation et la dimension anecdotique demeurent, dans la plupart des cas, l'axe principal de ses articles.

Dans *Connaissance des Arts*, dont le corpus sur le sujet entre 1980 et 1987 se limite à deux articles de fond, on observe cette tendance. Après l'article de Jack Cowart et Jean-Louis Foment sur la première génération, la revue consacre un « solo » à Salomé. Encore une fois, l'accent de l'analyse est mis sur la dimension biographique et anecdotique de la victimisation. L'homosexualité de l'artiste est le catalyseur de cet angle discursif. Peu d'espace est consacré aux rapports entre sa démarche artistique et son orientation sexuelle, mais l'auteur note son accoutrement à la drag-queen le jour de son entretien avec Hödicke pour l'admission à l'école des Beaux-arts de Berlin : « Hödicke, qui l'accepta, bien que le jour de l'entretien, il soit apparu en manteau de fourrure, une perruque orange sur la tête, les ongles des mains peints en rouge et des chaussures à talon aiguille aux pieds<sup>91</sup>. » L'histoire de la vie de Salomé, en tant qu'homosexuel dans un contexte social de discrimination n'est pas un type d'approche uniquement observable dans *Connaissance des Arts*. Le ton est le même dans *Art press*<sup>92</sup>. Il y a une différence cependant : ce dernier périodique traite tant de performance que de la peinture de Salomé, ce qui n'est pas le cas de l'article paru dans *Connaissance des Arts*.

Dans le cas de *Flash Art*, la revue consacre en janvier 1985 deux articles à la Mülheimer Freiheit. Le premier est une entrevue faite avec Werner Büttner et Albert Oehlen, dont nous

<sup>90</sup> Voir Jean Fisher, « *A Tale For The German And The Jew* », *Artforum*, vol.24, n° 1 (septembre 1985), p. 106-110.

<sup>91</sup> Harald Behm, « Salomé », *Connaissance des arts*, n° 393 (novembre 1984), p.81 p.80-82.

<sup>92</sup> Voir Heinz Peter Schwerfel, « Salomé, *Wild Boy* », *Art press*, n° 52 (mai 1982), p.28-29.



avons cité un extrait précédemment<sup>93</sup>. Si cet article se détache de la mythification habituelle et semble viser à rétablir la situation discursive dans la réalité quant de ces artistes, la revue fait paraître, au sein de ce même numéro son premier article de fond consacré à Jiri Georg Dokoupil sous le titre « *Jiri Georg Dokoupil, Two Letters From The Artist's Mother* ». S'adressant à son « Jiricku », la mère (dont le nom ne paraît même pas puisque l'article est signé « *Your Ma* ») raconte la vie de son fils, de l'accouchement au passage à l'Ouest en 1968 (l'artiste est originaire de Tchécoslovaquie), en passant par la description d'une enfance consacrée à une passion : le dessin. L'article, dont la dimension biographique et anecdotique est sans commune mesure en comparaison avec l'ensemble de notre corpus, se résume à l'expression de la fierté d'une mère pour son fils qui a réussi dans la vie.

L'acte de mythification des artistes est donc maintenu malgré un détachement de la dynamique filiative à l'expressionnisme historique, mais maintenu par les anecdotes sur la vie des artistes et/ou le ton des auteurs. La victimisation des artistes associés au néo-expressionnisme allemand est une constante, et leurs œuvres sont définies comme étant le reflet d'une tragédie : la réalité exotique d'une société divisée par la Guerre Froide et pourvue d'un passé récent tout aussi mythique que morbide, symbolisé par le nazisme dont le deuil international n'a pas encore été effectué. Les artistes du néo-expressionnisme allemand deviennent les symboles d'une fatigue, d'un mécontentement généralisé face à la situation stagnante d'une Guerre Froide qui régit le monde socialement, politiquement, économiquement et culturellement.

### 2.3 Transformation des paradigmes esthétiques internationaux et chute du néo-expressionnisme allemand

Si la chute de la valeur économique des artistes du néo-expressionnisme allemand concorde avec la crise économique de 1990, la valeur esthétique, elle, connaît ses premiers vacillements dès le milieu de la décennie 1980. Le très coloré critique du *Time Magazine*, Robert Hughes, est clair quant à la datation de la perte de statut « d'art d'avant-garde » du « retour » : « Nous l'avons vu en 1987, quand le néo-expressionnisme encore chaud fut peu à peu poussé hors de la vitrine par le plus chaud, parce que plus froid, avatar de l'art minimal et

---

<sup>93</sup> Voir p.44.

du ready-made duchampien qui, par son manque de nom générique, fut regroupé sous l'étiquette absolument dénuée de sens de « néo-géo »<sup>94</sup>. » Ajoutons que Chuck Close et John Baldessari sont plus présents dans *Artforum* en 1988 que tous les néo-expressionnistes Allemands réunis. Dans le même ordre, l'article commémorant *Weskunst* que nous avons cité précédemment suit cette tangente. « À l'inverse, la présence dans *Heute* d'artistes non apparentés aux stratégies de la trans-avant-garde, tels que Jeff Wall, Jenny Hozler et Peter Nadin, Thomas Schütte ou Gerhard Merz, parut quelque peu déplacée (quand on l'aperçut) alors qu'elle n'était que prématurée, la deuxième moitié des années 80 leur ayant offert l'accueil que l'on réserve à la *relève*<sup>95</sup>. » À la fin des années quatre-vingt, un autre renversement des paradigmes esthétiques a lieu et, cette fois-ci, il se fait en défaveur de l'art allemand néo-expressionniste.

### 2.3.1 Mi-1980, lorsque le mythe n'est plus mythique

Déjà, aux États-Unis autour de 1985, la thématique du nazisme et de l'identitaire blessé semblent s'enliser dans une redondance qui fatigue la critique d'art. Kuspit, le premier défenseur de l'art allemand lors de la *Documenta 7*, considère que l'effet cathartique de ces œuvres, généré par le choc de la nouveauté, n'est plus possible aujourd'hui : « *The Nazi schtick is becoming predictable. Germaness as such is tiring: what does it means these days? Is it possible that the pursuit of Nazi and German iconography is more facile than might at first be thought?* » Il n'est pas le seul à retourner sa chemise : l'opinion esthétique de plusieurs intervenants ayant appuyé le néo-expressionnisme allemand passe, pour certains, de l'enchantement au dégoût. C'est le cas de la critique d'art Annelie Pohlen, alors qu'elle publie, depuis la fin 1970, des comptes rendus en faveur du « retour » ou d'expositions l'ayant favorisé. Elle est loin d'être tendre dans son article sur la 18<sup>e</sup> Biennale de Sao Paulo, « *Man and life* » (1986), qui expose cinquante peintres d'Europe et des Amériques dont Jiri Georg Dokoupil, Helmut Middendorf, Salomé, Bernd Koberling, Peter Bömmels. Selon elle, le but n'était pas de montrer les différentes voies individuelles prises par les artistes, mais plutôt de montrer la scène internationale de l'image-langage sous la domination unilatérale du « retour » à l'expressionnisme « *creating an international pot-pourri of colors that was*

<sup>94</sup> Robert Hughes, « Julian Schnabel », *p. cit.*, p.265.

<sup>95</sup> Christian Bernard, « Weskunst, tournant des années 80 », *Art press*, n° 130 (novembre 1988), p.15. p.14-18

*neither artistically nor physically digested*<sup>96</sup>. » Sa critique s'adresse avant tout aux organisateurs de l'événement. Il n'en demeure pas moins qu'elle a un rayonnement négatif sur les artistes. Un autre événement est lui aussi mal reçu : la critique de l'exposition *Berlinart 1961-1987*<sup>97</sup> paru dans *Artforum* critique la place prépondérante donnée au « *flashy "expressionist" painters*<sup>98</sup> ».

Germano Celant, quant à lui, après avoir participé au commissariat de l'exposition *Baroque '81*, effectue, lui aussi un changement de ton en défaveur du néo-expressionnisme :

L'exaltation fanatique de la peinture et de la sculpture néo-expressionniste se dilue dans une récitation de l'art pour l'art. Le néo-expressionnisme s'appuie sur son histoire et, par la citation, il la déclame. Il va de soi, sans trouver d'autre lieu. Il pose et tourne sur lui-même pour faire son autoportrait ; il se donne ainsi l'illusion de vivre et de dépasser la superficialité d'un être, ou mieux, d'un apparaître au nom de sa majesté le contemporain, mais sait y parvenir. Rien n'évolue et pourtant l'art se transforme lentement en pseudo-réalité, légère et fantasmagique. L'artiste devient ainsi le serviteur d'appareillages déjà conçus et programmés. Il se meut dans un environnement préorganisé et complet sur lequel il n'exerce aucun pouvoir. Il ne reste qu'un *fonctionnaire* de l'institution artistique. La peinture néo-expressionniste vise à conserver ce mécanisme institutionnel fondé sur le vide des lieux et le rite des cérémonies. Elle se répète elle-même pour entretenir un culte. Mais commémorer signifie exercer la mémoire et l'histoire de l'art, par conséquent prendre appui sur l'oubli. La peinture qui mime et refait la même peinture, avec l'illusion d'en sauvegarder la vie alors que sa répétition en a accéléré la disparition n'aura donc pour résultat que de faire oublier l'art. Le *revival* ou la reprise est en effet un manque d'être.<sup>99</sup>

Le monde de l'art, par la redondance de son discours analytique, par l'accent mis sur le nationalisme et la peinture, donne une image de superficialité au mouvement qui devient symbole du conservatisme, du « *New-Right Art*<sup>100</sup> » pour emprunter le qualificatif à Michael Spens. Les expositions en galerie n'aident pas à la cause. En 1984, par exemple, les galeries Metro Picture et Mary Boone, qui organisent en moyenne dix expositions par année dans les

<sup>96</sup> Annelie Pohlen, « *Sao Paulo : Eighteenth Internationale Sao Paulo Bienal* », *Art forum*, vol.24, n° 6 (février 1986), p.112.

<sup>97</sup> MoMa (New York, USA), du 27 mai au 28 septembre 1987. 1961, c'est la date de la construction du Mur de Berlin, mais aussi de la publication du manifeste *Pandämonium I*.

<sup>98</sup> Jean Fisher, « *New York. "Berlinart 1961-1967"* », *Artforum*, n° 2 (octobre 1987), p.125.

<sup>99</sup> Germano Celant, *Inexpressionnisme. L'art au-delà de l'ère post-moderne*, Paris, A. Biro, 1989, p.11

<sup>100</sup> Michael Spens, « *Comment: Joseph Beuys (1921-1986)* », *Studio International*, vol. 199, n° 1912, mars 1986, p.2.

années quatre-vingt, consacrent la moitié de celles-ci à l'art allemand. La chronologie des expositions de l'art allemand à la galerie Mary Boone<sup>101</sup> pour la décennie 1980 indique même que des peintres de la galerie Moritzplatz à Berlin – Rainer Fetting et Helmut Middendorf – ainsi que deux de Mülheimer Freiheit à Cologne – Walter Dahn et Jiri Georg Dokoupil – précèdent les grands Baselitz, Lüpertz, Penck ou Polke. Il est à noter que leur apparition est brève alors que se répètent annuellement et ce, tout au long de la décennie, les expositions consacrées aux quatre artistes. Si certaines galeries sont plus constantes dans leur défense des jeunes artistes allemands, citons en exemple la galerie Metro Picture<sup>102</sup>, l'esthétique de la répétition des mêmes expositions annuelles est néanmoins de mise. Il n'est donc pas surprenant de voir une exaspération se dessiner au sein de la critique qui se voit confrontée à faire toujours les mêmes comptes rendus.

### 2.3.2 L'invalidation esthétique de l'art allemand : un discours parallèle au discours mythique de validation. Études de cas : Benjamin H.D. Buchloh et Carter Ratcliff

Les jugements négatifs sur le néo-expressionnisme sont présents tout au long de la décennie quatre-vingt. Voici, à titre d'exemple, l'intégralité d'un compte rendu d'une Exposition sur Baselitz. « *It is one thing to claim that an idea turned upon its head is art ; quite another to believe that an image hung upside-down is an idea*<sup>103</sup>. » Deux auteurs cependant, vont plus loin en construisant une théorie esthétique invalidant le « retour à la tradition » : Benjamin H.D. Buchloh et Carter Ratcliff.

Entre 1980 et 1982, le philosophe esthéticien Benjamin H.D. Buchloh se présente comme une figure de proue dans l'invalidation du retour à la figuration et, plus particulièrement, de la peinture européenne. Empruntant aux thèses du philosophe Jean Baudrillard, Buchloh transpose les concepts de « fétichisme » et de « valeur-signe » au monde de l'art dans l'analyse de la peinture figurative européenne afin d'en exposer une définition commerciale. Baudrillard, autour de 1980, bénéficie d'une fortune critique considérable : non seulement son essai *Pour une critique de l'économie politique du signe* de 1972 est traduit, mais certains de ses précédents ouvrages sont réédités. C'est le cas, entre autre, du *Système des*

<sup>101</sup> Voir Calendrier des expositions (app. B).

<sup>102</sup> Voir Calendrier des expositions (app. B).

<sup>103</sup> Brooke Alexander, « Georg Baselitz », *Flash Art*, n° 105 (janvier 1982), p.56.

*objets*, dont la première édition date de 1968, qui réactualise les théories de Karl Marx sur le capitalisme. Dans *Le Système des objets*, Baudrillard associe le fétiche – objet dépourvu de valeur utilitaire et dont la valeur d'échange n'est basée que sur sa valeur-signe – à la mythologie :

L'homme n'est pas « chez lui » dans le milieu fonctionnel [...] À travers lui [l'objet-fétiche] l'être dispersé s'identifie à la situation originale et idéale de l'embryon, il évolue vers la situation microscopique et centrale de l'être avant sa naissance. Ces objets fétichisés ne sont donc pas des accessoires, ni seulement des signes culturels parmi d'autres : ils symbolisent une transcendance intérieure, le fantasme d'un cœur de réalité dont vit toute conscience mythologique, toute conscience individuelle – fantasme de la projection d'un détail qui soit l'équivalent du moi autour duquel s'organise le reste du monde<sup>104</sup>.

Contrairement à Baudrillard qui voit dans l'objet-fétiche une appartenance de l'Humain à son humanité, Buchloh exploite l'aspect fictif de la mythologie qui devient le moyen de prendre le contrôle du système des signes, ici le marché de l'art contemporain.

*In esthetic practice appropriation can result from an authentic desire to question the historical validity of a local, contemporary code by referencing to a different Set of codes such as different previous styles, heterogeneous iconic sources, or to different modes of production and reception. Appropriation of historical models can be motivated by a desire to establish continuity and tradition and a fiction of identity, as much as it can originate from a wish to attain universal mastery of all codification systems*<sup>105</sup>.

L'appropriation, ou la citation, qui est selon Buchloh propre au postmodernisme et que pratique le néo-expressionnisme, s'apparente à la publicité telle que le conçoit Baudrillard<sup>106</sup> : comme la publicité, la peinture européenne s'adapte aux désirs des consommateurs pour générer leur conditionnement politique et social. Davantage que l'appropriation, l'historicisme, soit les références à l'histoire comme le passé nazi par exemple, sont d'autant plus apte à mystifier le spectateur. Le « retour » à la peinture figurative n'aurait pour but que de rendre plus simple la « fiction de l'identité » et n'aurait aucune préoccupation plastique, mais uniquement des préoccupations liées au marché. Le mouvement bloquerait la percée sur le marché de « vraies avant-gardes » dans le monde de l'art contemporain. Le critique va

<sup>104</sup> Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1982, p.96.

<sup>105</sup> Benjamin H.D. Buchloh., « *Parody And Appropriation In Francis Picabia And Sigmar Polke* », *Art Forum*, vol.19, n° 7 (mars 1982), p. 28.

<sup>106</sup> Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 206-207.

même jusqu'à avancer l'idée d'un complot européen pour reprendre le contrôle du marché aux étatsuniens :

*It is historical Justice that makes the current american interest in european (specially italian and german) painting discover the cultural autonomy of the overseas provinces? Or does the crafty manipulation of expertise in traditional modes of meaning construction, usually attributed to Europe, revalidate and authenticate the "discovery" of local representation painting.*<sup>107</sup>

Buchloh met en parallèle le « retour » à la figuration (régression) et le fascisme (autoritarisme), par la prise de contrôle du système des signes à grâce une production simpliste, esthétiquement appuyée par un groupe d'experts qui détiennent un pouvoir de légitimation d'un art émergent. Ses articles font appel au jugement moral du lecteur par l'exploitation des cicatrices de la Deuxième Guerre mondiale : légitimer la peinture figurative européenne, principalement l'art allemand et italien, revenant, par association, à légitimer le fascisme.

Le critique d'art Carter Ratliff tient un discours semblable à Buchloh dans une série de cinq articles intitulés « *Dramatis Personae* », parus dans *Art in America* 1985-1986. Ce collaborateur de la revue à l'époque, fait état de cette mythification quant à la définition du néo-expressionisme et au rôle joué par la critique d'art dans ce processus discursif. Il développe une théorie basée sur deux figure-types : la Critique-Cassandre et l'Artiste-Schéhéraza. Cassandre, personnage des récits d'Homère, est la femme qui annonce le tragique, la chute de Troie. Elle est aussi la femme condamnée par Apollon à ne pas être crue et, plus elle répète, moins elle est prise au sérieux par ses pairs. Comme Cassandre, Ratliff accuse les critiques et les théoriciens de fonder leur discours sur le drame, voire le mélodrame : « *These writers give their legends of tragedy—the kind of drama that turns on the questions of characters*<sup>108</sup>. » Se confinant à des préoccupations en dehors du champ artistique, les Critiques-Cassandre, éludent les questions et les problématiques liées au champ de l'art pour dépeindre un contexte de crise qui sert de toile de fond à la création artistique et en justifie la pertinence esthétique. Selon lui, c'est à cette critique que le néo-

<sup>107</sup> Benjamin H.D. Buchloh, *loc. cit.*, p. 31.

<sup>108</sup> Carter Ratcliff, « *Dramatis Personae, Part I: Dim Views, Dire Warnings, Art-World Cassandras* », *Art in America*, vol.73, n°9 (septembre 1985), p.13.

expressionnisme doit son succès économique. Ce qui choque d'autant plus Ratcliff c'est cependant le fait que cette critique possède un statut institutionnel et que des expositions sont construites en fonction de leur discours<sup>109</sup>.

Miroir de Cassandre, l'Artiste-Schéhérazade vient renforcer la propension à la mythologie. Schéhérazade est la conteuse, la femme qui, pour survivre une nuit de plus, invente chaque soir une nouvelle histoire qui distrait son mari meurtrier et le détourne de sa volonté première. Comme Schéhérazade, dont la survie quotidienne est basée sur sa capacité à créer des personnages – Ali-Baba, Aladin ou Sindbad – et à leur faire vivre de nouvelles aventures qui ne peuvent finir, l'artiste néo-expressionniste invente une histoire qui se construit au fil de l'exposition de ses nouvelles œuvres et se transforme en mythologie personnelle. Ratcliff observe l'utilisation de ce qu'il nomme la « tactique Schéhérazade » chez plusieurs artistes tels Jennifer Bartlett, Jean-Michel Basquiat, Francesco Clemente ou Keith Haring. De ce dernier, il dit : « *As repetitious as corporate advertising, Haring's art enchants primarily with the tale of its continuing visibility. He adjusts his imagery precisely enough to keep it alive for those who love it. In his economical hands, the Scheherazade Tactic reduces the content of art-stardom to sheer survival*<sup>110</sup>. » Faire de l'artiste l'instigateur de son succès au côté du critique est typique du discours d'invalidation esthétique du « retour à la tradition » et tributaire de la fatigue générée par la répétition des discours. Aux États-Unis, le néo-expressionnisme allemand partage l'espace de diffusion du monde de l'art avec l'art étatsunien figuratif qui est encore plus dominant. Ajoutons à ce lot l'exposition des Italiens et nous nous retrouvons devant une réelle domination de la peinture figurative. D'ailleurs, Ratcliff ne cite aucun artiste allemand dans cette série de critiques, mais il réfère tout de même à l'ensemble du « retour à la tradition » des années quatre-vingt.

Finalement, il semble que le néo-expressionnisme allemand ait été tué par son propre discours de légitimation. Pourtant tributaire des valeurs esthétiques du monde de l'art en transformation postmoderniste – citation, peinture, expressivité, régionalisme, etc. – l'orientation discursive diluée en un couple « identité nationale » / « peinture

<sup>109</sup> *Ibid.*, p.15.

<sup>110</sup> Carter Ratcliff, « *Dramatis Personae, Part II: The Scheherazade Tactic* », *Art in America*, vol.73, n° 11 (octobre 1985), p.11.



expressionniste » de l'art européen en général le conduit non seulement à être redondant, mais à être en opposition avec l'idée d'éclectisme liée au postmodernisme. Si les artistes étatsuniens de la « New Image » ont été incorporés à d'autres discours postmodernes pour même se dégager d'une appartenance à un groupe « New Image »<sup>111</sup>, c'est parce que la signification de l'appellation marque l'importance de l'usage critique des images sous l'égide de la pluralité et sans que le régionalisme occupe une fonction identitaire. Ce n'est pas cette voie analytique à travers laquelle se construit la définition du néo-expressionnisme allemand basée, elle, sur le constant brossage d'un contexte ouest-allemand exemplifiant la résurgence du *pathos* culturel. Ginzburg cite Karl Marx quant à la capacité collective à transcender le mythe : « Toute mythologie maîtrise, domine, façonne les forces de la nature et leur donne forme dans le domaine de l'imagination et par l'imagination. Elle disparaît donc quand ces forces sont dominées réellement<sup>112</sup>. » Durant la décennie quatre-vingt, le mythe du néo-expressionnisme allemand n'a pas été dominé par le monde de l'art. La chute artistique tient davantage de cette incapacité des artistes qui y ont été affiliés, moins à se renouveler qu'à se dissocier de ce discours cliché.

---

<sup>111</sup> Citons en exemple les cas de Barbara Kruger, de Sherrie Levine et de Cindy Sherman.

<sup>112</sup> Karl Marx, *Critique de l'économie politique*, in *Œuvres, Économie*, Paris, éd. M. Rubel, 1965, t. I, p.265-266 cité dans Carlo Ginzburg, « Mythe », *À distance, neuf essais sur le point de vue en histoire*, Paris, Gallimard, 2001, p.63.

### CHAPITRE 3

#### NÉO-EXPRESSIONNISME : LES VOIX DIVERGENTES AU MYTHE... TROP PEU, TROP TARD.

Parallèlement au discours mythique, on remarque la présence d'autres voies argumentatives qui invalident ou, à tout de moins, diminue l'importance accordée à une définition du mouvement basée sur l'expressionnisme et une vision homogène de l'art figuratif allemand des années quatre-vingt. Ce dernier chapitre vise à mettre en lumière ces voix qui n'ont jamais été dominantes dans les revues ou les catalogues d'exposition. Elles sont toujours présentes au long de la décennie, sans qu'elles n'aient toutefois incité à des réflexions plus poussée. Si la théorie mythique du néo-expressionnisme allemand s'appuie sur des faits – parenté plastique avec les œuvres expressionnistes du début du vingtième siècle, iconographie référant à la culture et à l'histoire allemande, fréquentation du même réseau social, dynamique maître/élève et décalage entre le moment de la consécration des artistes rattaché à la première génération et ceux rattaché à la seconde – d'autres faits peuvent aussi appuyer ces théories divergentes dont il sera question dans ce dernier chapitre. Au sein des deux parties qui constituent ce chapitre, trois thèmes seront abordés sous cet angle de la nuance : la redéfinition de l'expressionnisme, la filiation avec l'art conceptuel et l'hypothèse, non pas de l'existence de deux générations néo-expressionnistes, mais d'une transformation des mentalités entre les années soixante et quatre-vingt. Comme indicateur de cette transformation, nous avons choisi de mettre en lumière la publication de manifestes – principalement des manifestes *Pandämonium 1* et *2* – ainsi que la relation entre l'art et le punk.

### 3.1 Entre 1960 et 1980 : deux générations ou transformation idéologique ? Passage d'un « moi » collectiviste à un « moi » individualiste

Afin de transcender ce mythe du néo-expressionnisme allemand, une analyse socio-historique des années 1960 et 1970 s'avère nécessaire. Il ne s'agit pas de s'opposer à l'ensemble de la définition du néo-expressionnisme allemand, car tout mythe prend appui sur la réalité, mais d'apporter des nuances, surtout en ce qui concerne la dynamique filiative maître/élève<sup>1</sup>. Ce chapitre est issu d'une réflexion suite à la lecture de l'article « 12 ans que l'on fabrique des conserves<sup>2</sup> » de Michael Erlhoff, publié dans le catalogue de l'exposition *Art en Allemagne Aujourd'hui* tenue au centre Georges Pompidou en 1980. L'auteur invalide la pertinence artistique de la deuxième génération du néo-expressionnisme allemand en démontrant que l'idée de continuité entre les deux générations du néo-expressionnisme allemand est à remettre en question en raison du contexte politique et social qui les entoure. Il y défend le passage de la mentalité collectiviste soixante-huitarde à la mentalité individualiste au tournant de 1980. Suivant la thèse d'un changement dans le contexte politique et social de la RFA mais aussi du passage, au niveau occidental, de la mentalité soixante-huitarde (collectiviste) à celle individualiste des années quatre-vingt, marquée par la crise des idéologies, il devient obligatoire de nuancer une conception uniforme et unitaire du néo-expressionnisme allemand.

Il est à noter qu'Erlhoff développe cette théorie dualiste dans le but de défendre la pertinence artistique des artistes rattachés à la première génération du néo-expressionnisme et d'invalider ceux rattachés à la deuxième. La création artistique des années soixante serait empreinte d'une politisation authentique, liée aux mouvements étudiants menant à 1968, tandis que l'art des années quatre-vingt serait faussement politisé, l'échec de 1968 ayant créé un vide idéologique. De là vient cette idée dans le titre : depuis douze ans, donc depuis 1968, il n'y a plus de bon art. Nous ne souhaitons pas impliquer cette recherche dans ces jugements

---

<sup>1</sup> La dynamique maître-élève est présente au sein du néo-expressionnisme. Hödicke est le professeur des membres de Moritzplatz et Polke est professeur des artistes hambourgeois, tandis que Lüpertz et Baselitz sont aussi devenus professeurs, à Karlsruhe, où aucun artiste affilié au mouvement n'étudie par contre. Une filiation maître-élève n'écarterait pas une réaction des jeunes artistes face à l'art des plus anciens, mais plusieurs éléments nous obligent néanmoins d'ouvrir l'idée de cette dynamique à la possibilité plus globale d'une transformation des mentalités.

<sup>2</sup> Voir Michael Erlhoff, « Douze ans que l'on fabrique des conserves ! », *Art Allemagne Aujourd'hui. Différents aspects de l'art actuel en République Fédérale d'Allemagne*, Paris, Animation Recherche Confrontation, 1981.

de valeurs. Notre but est d'analyser la construction de la définition du néo-expressionnisme et, arrivés à ce dernier chapitre, établir des comparaisons entre les aspects du discours mythique des années quatre-vingt et le contexte social et historique allemand. L'approche d'Erlhoff, sa manière de poser les deux générations en antagonistes idéologiques, nous semble plus près de la réalité historique de la RFA. Elle nous permet de nous détacher de la dynamique filiative maître-élève.

Le terme du « passage » est puisqu'il remet en question de l'existence des deux générations en tant qu'argument de différenciation entre les diverses productions artistiques. D'une part parce que les artistes des années soixante continuent de produire dans les années quatre-vingt, d'autre part parce que les artistes des années quatre-vingt sont aussi témoin des mouvements étudiants des années soixante. Qui plus est, certains y participent. C'est le cas de Büttner et Oehlen qui se rendent à Berlin pour manifester entre 1967 et 1969<sup>3</sup>. Si, en effet, il y a un passage d'une mentalité soixante-huitarde à une mentalité individualiste, tel que stipulé par Erlhoff, ce passage touche l'ensemble de la société ouest-allemande et donc, tant les deux dites génération du néo-expressionnisme. Dans cet ordre, soulignons l'évolution artistique de Gerhard Richter, qui passe de l'art figuratif dans les années soixante à l'abstraction dans les années soixante-dix. Ses premières œuvres traitent de la question de la mémoire collective, de l'oubli collectif, en général et du nazisme en particulier ; ce qu'il a complètement délaissé en 1980. Cette abstraction n'est cependant pas issue d'une dépolitisation de l'artiste, mais d'une réaction au développement des communications, entraînant une diffusion exacerbée des images, du visuel pris dans l'engrenage de la surconsommation. À ce sujet, le critique d'art Rex Reason : « *If somebody were smart they would exhibit Richter, Salle, Lichtenstein and MacConnel together by doing so create metaphore for the commercialized electronic nausea from which we suffer*<sup>4</sup>. » Cette critique de la consommation est aussi essentielle tant dans le développement de l'art figuratif ouest-allemand autour de 1980 qu'avant, dans les années soixante. Elle connaîtra cependant une transformation, tout comme la production artistique.

<sup>3</sup> Stephan Schmidt-Wulffen, Werner Büttner et Albert Oehlen, « *Werner Büttner and Albert Oehlen* », *Flash Art*, n° 120 (janvier 1985), p. 22.

<sup>4</sup> Rex Reason, « *Flash Art Review: Gerhard Richter, Sperone Westwater Fischer* », *Flash Art*, n°112 (avril/mai 1983), p. 64.

Dans les années soixante, le marxisme devient le bastion idéologique de la génération des baby-boomers, catalyseur d'un mouvement de remise en question du capitalisme et de critique de l'impérialisme américain, symbolisé par l'opposition à la guerre du Vietnam. Si cette tendance gauchiste rejoint celle observable dans tout l'Occident à cette époque, elle se particularise en RFA pour deux raisons : la division est-ouest de la nation et la peur collective d'un nazisme latent dans les sphères politiques, économiques et sociales du pays<sup>5</sup>. Elle ne vise donc pas uniquement le capitalisme en général : elle est une démarche sociale qui dénonce un passé marqué au fer rouge, qui tente d'en combattre les résurgences en développant de nouvelles bases politiques et de nouveaux principes sociaux communautaristes. C'est une succession d'événements politiques et économiques aux niveaux national et international qui entraînera un basculement idéologique partout en Occident à la fin des années soixante-dix. Les guerres au Proche-Orient aboutissent à une crise mondiale du pétrole qui a de graves répercussions sur l'économie des pays occidentaux. En Allemagne, ce contexte d'instabilité sera accentué par la radicalisation de groupuscules gauchistes dont la Bande à Baader est l'exemple le plus tristement connu. Avec le terrorisme, le chômage et la pollution de l'environnement, les idéaux de 1968 sont anachroniques, dérisoires à la fin des années soixante-dix, au seuil de ce qui sera appelé la « crise des idéologies »<sup>6</sup>. Alors que les années soixante sont empreintes d'utopies et aspirent à un avenir collectif meilleur, la deuxième moitié de la décennie soixante-dix fait le constat de l'échec :

En même temps, on réalise que le rêve politique est illusoire [...] La pensée de la jeunesse se tourne vers des crises plus radicales : non, il ne s'agissait pas d'une tentative avortée, laquelle, améliorée, pouvait transformer la société. La vision même de la « révolution » était peut-être une illusion, un idéal sans grande valeur.<sup>7</sup>

Les artistes issus de cette nouvelle génération y répondent par un repli vers soi et la mise en avant d'une nouvelle valeur : l'individualisme. Plus qu'un mouvement de revendication,

---

<sup>5</sup> Voir Pierre-Yves Gaudard, *Le fardeau de la mémoire. Le deuil collectif allemand après le national-socialisme*, Paris, Plon, 1997 et Christiane Kohser-Spohn, *Mouvement étudiant et critique du fascisme en Allemagne durant les années soixante*, Paris, L'Harmattan, 2000.

<sup>6</sup> Concept utilisé par les historiens et les sociologues en général, mais aussi par les auteurs des articles sur le néo-expressionnisme allemand dans les années 1980 où *crise des idéologies* et *crise des valeurs* sont synonymes.

<sup>7</sup> Demosthene Davvetas et Christos M. Joachimides, « Christos Joachimides, pour une nouvelle mythologie européenne : Interview », *Art press*, n° 78 (février 1984), p. 26.

1968 était le projet social de l'ensemble d'une génération. Sa mort a entraîné un vide de valeurs et d'espoir communautaire.

L'absence d'utopie modifie la conscience du temps et l'appréhension du temps de manière fondamentale. Finalement cela fait disparaître toute pensée dans le temps et du temps ; à la place du temps qui se déroule, qui s'écoule, apparaissent des hypothèses de temps cyclique et des découpages de l'histoire en époque.<sup>8</sup>

L'absence d'utopie, pour reprendre les mots de l'historien d'art Michael Erlhoff, c'est l'absence de futur à construire. C'est aussi l'échec de l'humanisme dans son sens le plus large, cette croyance positiviste en l'Homme morte au cours de la Deuxième guerre mondiale et qui renaissait avec 1968. Le monde est devenu une jungle et l'être humain a régressé. « *In-der-Welt-sein* » tel qu'amené par Heidegger et repris par Milan Kundera est devenu un Nabuchodonosor, ce roi puni par Dieu, condamné à vivre comme un animal.

Dans la réalité de la RFA aujourd'hui – avec la surconsommation enragée, le chômage, la peur du terrorisme, le quotidien organisé par la télévision, le bourgeonnement des mouvements alternatifs – ces artistes tentent de trouver une place. [...] La structure de cet art n'est plus métaphorique mais métastatique : le règne de la prolifération de l'apparence à travers l'histoire mais aussi à travers les points de vue individuels évanescents et les obsessions.<sup>9</sup>

L'absence d'utopie ne signifie pas que la société allemande soit en proie à une *dépression* collective. Au contraire, plusieurs facteurs viennent calmer les envies révolutionnaires dans les années soixante-dix : l'arrivée de Willy Brandt au pouvoir et la mise en place de son Ostpolitik, les vagues terroristes, etc. Dans les années quatre-vingt, la re-visitation de l'histoire du nazisme passe par, non seulement les philosophes de l'École de Francfort, mais à travers les médias de masse<sup>10</sup>. À cette accalmie de la majorité répond la montée d'un mouvement qui rejette la société et ses valeurs, le mouvement punk et son idéologie du « *No*

<sup>8</sup> Michael Erlhoff, *loc.cit.*, p. 59.

<sup>9</sup> Wolfgang Max Faust, « *Du Hast Keine Chance. Nutze Sie! With It And Against It : Tendencities In Recent German Art* », p.34 « *Living in West German reality now – with it's rabid consumerism, it's unemployment, it's fear of terrorism, it's electronic monitoring of daily existence, it's burgeoning alternative movement – these artists are attempting to find a place. [...] The structure of this art is no longer metaphoric but metastatic: a realm of proliferating appearance that offered by history as well as by evanescent individual viewpoints and obsessions.* »

<sup>10</sup> La téléserie *Heimat – Eine deutsche Chronik* ([trad.] Patrie : une chronique allemande) d'Edgar Reitz est une trilogie diffusée en 1984 sur ARD qui raconte l'histoire de trois générations vivant dans un village de la Rhénanie entre 1919 et 1982. Elle a été précédée du film documentaire *Geschichten aus den Hunsrückdörfern* ([trad.] Les histoires d'un village d'Hunsrück), diffusé en 1981.

*Futur* ». La rédaction de manifestes et les relations entre l'art et le punk permettront de démontrer l'antagonisme idéologique entre les années soixante et les années quatre-vingt, ce passage d'un « moi » collectiviste à un « moi » individualiste.

### 3.1.1. L'écriture de manifestes comme indicateurs d'une mentalité soixante-huitarde. Étude de cas : Pandämonium

L'une des différences majeures entre les années soixante et les années quatre-vingt est une conception de l'art que l'on peut qualifier comme une dualité moderniste / postmoderniste. Le rôle de l'art est encore basé sur la notion politique de l'avant-garde salvatrice, une perception utopiste de l'art qui s'est, comme nous l'avons spécifié dans notre premier chapitre, estompée avec le temps. La RFA n'échappe pas à cet état de fait. Si le deuil et la révolte contre la société bourgeoise sont présents en 1960 comme en 1980, les artistes des années soixante s'adressent encore à la société par leur participation artistique dans les manifestations étudiantes. La performance, *Lidl-Klotz* (Lidl : dérivé du bruit d'un hochet, et Klotz : bloc de bois) de Jörg Immendorff et de Chris Reinecke, le 31 décembre 1968 à Bonn lors de la manifestation étudiante devant le Bundestag (chambre des députés), est un cas exemplaire. S'attachant au pied une bûche peinte selon les couleurs du drapeau ouest-allemand, noir-rouge-or, il manifeste en la laissant traîner derrière lui. Reinecke et Immendorff, par leurs actions de 1966 à 1969, sont sans doute les artistes les plus connus de la *68er-Bewegung*. Immendorff fait une autre action au même endroit l'année suivante, avortée cette fois-ci : l'installation détruite par la police et lui vaut d'être renvoyé de l'Académie de Düsseldorf.

De manière moins directe, la mentalité collectiviste se traduit aussi par la publication de manifestes, au même titre que les tracts et manifestes des collectifs ZERO et Spur, qui publie son premier manifeste en janvier 1961. C'est le cas des artistes associés à la galerie Grossgöschchen 35, Koberling et Hödicke (manifeste *Vision*) ou Lüpertz (manifestes *dithyrambiques*). Un rapprochement avec le nouveau cinéma allemand (*Neuer deutscher Film*) est aussi à faire puisque le manifeste d'Oberhausen est aussi rédigé dans les années soixante. Durant cette décennie, Georg Baselitz écrit trois manifestes : les *Pandämonium*



1 (1961) et 2 (1962), avec Eurgén Schönebeck, et *Die grosse Freunden*<sup>11</sup> (1966). Il est à noter que si l'exposition de 1961 n'attire que 400 personnes, le scandale qui s'ensuit prend des proportions nationales grâce à la presse grand public<sup>12</sup>. De tous les manifestes écrits par Baselitz, ce sont les deux *Pandämonium* qui sont le plus cités par les critiques d'art internationaux avec, pour toute analyse, l'observation d'une influence d'Antonin Artaud, une évidence puisque, dans le texte, Baselitz s'adresse directement à l'artiste. Or, la lecture de ces manifestes révèle davantage que cette filiation affirmée. Elle met en relief l'état d'esprit d'une génération quelques mois après la construction du mur de Berlin : deuil dû à la division Est-Ouest du pays, dégoût du passé et critique de la bourgeoisie refoulant tant ce passé que ce Mur. *Pandämonium*<sup>13</sup> est la métaphore de Berlin et de ses gens.

« *Pandaemonium* » est un mot inventé par l'écrivain anglais John Milton, dans son ouvrage *Le paradis perdu* (*Paradise Lost*), pour la capitale des Enfers<sup>14</sup>. Le paradis perdu est, plus que tout, l'histoire de ses anges déchus, de leurs tentatives vaines pour retrouver un semblant de paradis, de bonheur absolu qu'ils n'ont pas su garder. C'est l'histoire d'un processus d'acceptation, à tout de moins de continuation après la plus grande défaite qu'aucun homme n'ait vu : celle de la perte de la guerre contre Dieu pour le paradis, qui entraîne la création de l'Enfer, lieu de punition des anges qui ont refusé Sa loi. C'est aussi la lutte acharnée du Diable pour devenir l'égal de Dieu. La construction d'une ville et son palais d'or est la première chose qu'ordonne Satan, anciennement Samaël, le chef de la rébellion qui entraîna un tiers des anges dans sa chute. C'est la première étape de cette lutte. La tâche est alors confiée à *Mammon*. Au lieu de pleurer la perte du lieu céleste, les démons travaillent pour construire le seul lieu de beauté de l'Enfer.

Soudain surgit du sol un édifice immense,  
Telle une Exhalaison, au son de voix suaves  
Et d'Harmonies Doucereuses, édifice  
Bâti ainsi qu'un Temple, cercle de *Pilastres*  
Alentour, et piliers Doriques surchargés  
D'une Architrave d'Or ; point n'y manquaient  
Corniches, Frises, ni Bas-reliefs sculptés en bosse.

<sup>11</sup> Wieland Schmied, « *Point of Departure and Transformations in German art 1905-1985* », *German Art in the 20<sup>th</sup>. Painting and Sculpture 1905-1985*, p. 67.

<sup>12</sup> Violette Garnier, *op.cit.*, p.253-254.

<sup>13</sup> En anglais : *Pandaemonium*; en français : *Pandémonium* et en allemand: *Pandämonium*.

<sup>14</sup> Bien que l'orthographe soit différente (*Pandaemonium* chez Milton).

Le plafond était d'Or ciselé. *Babylone*  
 Ni *Le Caire*, dans toute leur splendeur,  
 N'égalèrent une telle magnificence,  
 Pour les sanctuaires de *Baal* ou d'*Apis*, leurs Dieux,  
 Ni pour les trônes de leurs Rois – l'*Égypte*  
 Et l'*Assyrie* rivalisant en luxe et en richesse.  
 L'édifice s'élève et s'interrompt à hauteur imposante ;  
 Incontinent, les portes aux battants en bronze  
 Révèlent au-dedans un espace ample et vaste  
 Sur le pavement lisse et uni ; sous la voûte du toit  
 Par une subtile Maie, des rangées de Torchères  
 Et de Lampes en Étoile étaient suspendues,  
 Où brûlaient *Naphte* et *Asphalte*, dont la lumière  
 Était comme un ciel. La multitude avide admirait,  
 Les uns vantant l'ouvrage, les autres l'Architecte<sup>15</sup>.

Le Pandémonium est certes fabuleux, mais sa splendeur est perversion. Comme le palais de Dieu, l'or sert à la construction du Pandémonium, mais l'extraction de ce matériau de richesse oblige un nombre important de procédés chimiques et de purification tandis qu'au paradis l'or pur coule dans la rivière céleste. L'échec de Satan à rivaliser avec Dieu est probant, mais c'est *a posteriori* que le lecteur prend conscience de la fourberie du Pandémonium car la description du paradis vient plus loin dans le texte :

Certes, le palais est, en soi, magnifique. Le lecteur pourra s'étonner de trouver une telle œuvre d'art dans un endroit où tout est désolé, où tout devrait être fait pour la souffrance, un endroit où un continent ressemble à un antique édifice en ruine. Ce n'est que rétrospectivement, lorsqu'il connaîtra le royaume de Dieu, qu'il comprendra que ce palais n'est qu'une parodie de la divine réalité, que le Pandémonium est un édifice trop humain, trop marqué par les influences de la civilisation pour avoir quoi que ce soit de commun avec le monument de lumière qui aveugle même les anges. Tout n'est que parodie, effort dérisoire pour reconstituer ce qui a été perdu. [...] Le toit est d'or, le sol est lisse, les portails sont d'airain et la lumière tombe « comme » d'un ciel. Le « comme » est d'importance : il n'y a pas de vrai ciel dans le monde perdu. L'impression est trompeuse et le lecteur pourrait se laisser prendre par la splendeur baroque de Pandémonium<sup>16</sup>.

Pandémonium est ce lieu du péché capable par sa magnificence de détourner l'homme de Dieu, de l'entraîner dans la damnation éternelle. C'est la ville des damnés, des démons, des

<sup>15</sup> John Milton, *Le Paradis perdu*, Paris, éditions des Imprimeries Nationale, 2001, p. 109 et 111.

<sup>16</sup> Jean-François Camé, *Les structures fondamentales de l'univers imaginaire miltonien*, Paris, M. Didier, 1976, p. 331.

déchus qui ont fait leur plus grosse erreur et ce, pour l'éternité. Ville hypocrite, elle se veut l'égale du palais du paradis alors qu'elle est le lieu de gouvernance de la désolation et de la souffrance.

Dans les manifestes de Baselitz, si le Berlin divisé est le Pandémonium de Milton, les bourgeois en sont les démons, leur paradis perdu est l'Allemagne unifiée et le passé nazi est la cause de leur damnation. Dans le premier manifeste, Baselitz s'adresse davantage au monde de l'art comme lieu de l'embourgeoisement : « Pas d'échange avec ceux qui ne peuvent pas enrober l'art de saveur. Je n'ai pas de mots gentils à dire à ce qui est aimable. Ils ont avancé par accroissement artistico-historique, ils ont tracé des lignes ordonnées sous les choses, ils ont pratiqué la mystification avec toute la passion d'un collectionneur<sup>17</sup>. » Le Beau ne peut qu'être perversion dans le Pandémonium ; l'expression de la vérité ne peut que passer par le laid. Le monde de l'art, par son refus du laid, s'inscrit dans la perversion hypocrite du *Stunde Null* : cette « heure zéro » proclamée par le gouvernement conservateur de Konrad Adenauer, qui se veut une *tabula rasa* de l'histoire dans l'optique d'une absolution, mais qui s'avère fort naïve en 1961 avec le nouveau Mur. Cette « heure zéro » se double en art d'une référence à cette abstraction informelle qui pullule en RFA dans le cadre d'une rééducation maccartiste du peuple allemand. Comme dans le Pandémonium de Milton, plus qu'une description simple de la laideur, le manifeste l'exprime comme une perversion du Beau pour aboutir à la description, tel un cadavre-exquis, d'un monde absurde, étrange et inquiétant :

Sillons ardents dans la glace, cristaux fleuris, glaçons entrecroisés, ciel étoilé déchiré. Nus gelés à la peau incrustée, traînée répandue de sang. L'aimable est drainé, déposé comme sédiment. Les grimaces que fait la lune, en perspective, dans les rivières, grimaces dans lesquelles les eaux usées s'égouttent. Le crapaud qui lèche la bave du chanteur. [...] À l'horizon, dans les profondeurs du brouillard, vous pouvez toujours voir des visages. Sous la couverture un être remue, et derrière le rideau quelqu'un rit. Dans mes yeux on aperçoit l'autel de la Nature, le sacrifice de la chair, des bouts de nourriture dans le drain, évaporation des vêtements de nuit, saignant des souches et des racines aériennes, lumière orientale sur les dents perlées des jolies femmes, cartilage, formes négatives, points d'ombre, gouttes de cire, parades d'épileptiques, orchestrations d'être-méduses flatulents, variqueux, en bouillie, membres corporels, tissus érectiles tressés, pâte moisie, croissance cartilagineuses

<sup>17</sup> Georg Baselitz, « Manifestes du Pandémonium », *Art en théorie, 1900-1990, Une Anthologie*, Paris, F. Hazan, 1997, p. 683.

dans un paysage désert. [...] Je suis pervers, bouffi et trempé de souvenirs. Les destinées qui font que personne ne lève les yeux : je les ai toutes en mémoire.<sup>18</sup>

Dans *Pandämonium 2*, plus évidente est la corrélation entre les deux villes et plus accusateur se fait le ton de Baselitz :

Contemporains fastidieux, visiteurs démocratiques – richesse de la ville. [...] Des sécrétions de chair, fantasmes sexuels, étreintes de baisers, amour direct (deux, deux) – je les vois – les fils éternels conservés parmi les femmes. C'est le crématorium. Une redoute Pandémoniaque qui rend impossible tout espoir à venir. La vulgarité démoniaque est une beauté constamment visible. C'est la malveillance essentielle. La vulgarité démoniaque est une beauté constamment visible. Le substitut du dieu de l'homme, loué dans le chœur d'une unanime réserve<sup>19</sup>.

Le ton accusateur de Baselitz envers le gouvernement, le sentiment d'être étranger dans sa propre société, tout ceci s'apparente à l'opinion de la génération de 1968. Les années soixante sont en effet témoins d'une montée de la méfiance de la nouvelle génération envers celle qui l'a précédée qui aboutit aux révoltes étudiantes de 1967-1969, la « *68er-Bewegung* » (trad. : mouvement de 1968). Si la guerre du Vietnam est l'événement catalyseur de 1968 en Occident, en RFA il est l'exemplification du fascisme résurgent. Un conflit de génération s'amorce :

Ce n'est qu'en 1968, lorsque les fils et les filles se dotèrent d'une conscience politique et qu'ils commencèrent à comprendre la singulière histoire qui les avait accompagnés durant leur enfance, qu'ils entreprirent – dans les cercles de travail du mouvement étudiant et dans les universités critiques – de travailler sur un passé dont parents, instituteurs et professeurs les avaient *maniaquement* protégés. Comme les enfants n'apprirent que relativement tard quel système meurtrier leur géniteurs avaient soutenu – soit comme membre du parti, soit comme sympathisants ou comme simple témoins -, leur méfiance en fut démultipliée.<sup>20</sup>

Pour la jeunesse, l'attitude des trois grands alliés occidentaux au Vietnam, qui entérinent une dictature après avoir fait du pays un champ de batailles pour leur visées coloniales ou idéologiques anti-communistes, et le cautionnement politique du gouvernement ouest-

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 684.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 686.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 98.

allemand transforment la menace d'une résurgence du fascisme en réalité.<sup>21</sup> Cette vision est accentuée par le refoulement du passé nazi chez les pré-soixante-huitards qui, pour leurs enfants, tient minimalement du crime par omission.

La critique de Baselitz rejoint celle faite par l'ensemble de sa génération. L'hypocrisie des gouvernements pour enterrer le souvenir est cette beauté magnifique et perversie du Pandämonium dans lequel l'Allemand est prisonnier et qu'il refuse de voir dans toute sa laideur, aveuglée par la beauté d'un bonheur maintenu artificiellement en vie par des mesures gouvernementales spectaculaires comme le pont aérien de 1948, ou moins, comme l'abolition du service militaire pour ses résidents et les diverses subventions. L'artiste se fait dénonciateur d'une situation sociale, marqué par le refoulement schizophrénique de sa réalité. Il est le fou dans un monde de fous et le seul à savoir qu'il est fou. De fait, Baselitz entre en dialogue avec A.A., soit Antonin Artaud. Artaud, le peintre, dramaturge, poète et traducteur du *Moine* de Lewis, héros qui se pervertit en sorcier meurtrier et se damne pour une vierge qu'il fera disparaître et enfermera pour la posséder jusqu'à la fin de ses jours. Il est l'artiste de la folie, lui-même marqué par ses passages en asile psychiatrique. La filiation avec la folie et Antonin Artaud, s'inscrit en parfaite continuité avec le contexte général de valorisation de la folie au sein des mouvements étudiants des années soixante<sup>22</sup>. Le diagnostic de la folie, puis l'internement en asile qui s'ensuit sont de plus en plus vus comme un système de domination mis en place par une société autoritaire, ici, la société bourgeoise conservatrice. Il permet au pouvoir de contrôler et d'éliminer de l'espace social les déviants au contrat social qu'elle a rédigé. Les notions mêmes de déviance et de folie sont définies selon les règles de la société, ce qui fait du fou un *outsider* et une victime de la répression perpétrée par cette société qui se dit bien-pensante : « Tout est organisé pour que le fou se reconnaisse dans un monde du jugement qui l'enveloppe de toutes parts ; il doit se savoir surveillé, jugé et condamné ; de la faute à la punition, le lien doit être évident, comme une culpabilité reconnue

<sup>21</sup> Pierre-Yves Gaudard, *Le fardeau de la mémoire. Le deuil collectif allemand après le national-socialisme*, Paris, Plon, 1997, p. 128. Voir aussi Jean-Pierre Le Goff, « Ce fascisme qui n'en finit pas d'arriver », dans *Mai'68 · L'héritage impossible*, 2002, p. 189-204.

<sup>22</sup> Voir Jean-Pierre Le Goff, « Antipsychiatrie et éloge de la folie : « par delà le bien et le mal » », *op. cit.*, p. 337-354.

par tous<sup>23</sup>. » Dans ce contexte où le conflit de génération flirte avec l'idée de vivre dans une société autoritaire, à la limite du fascisme, l'identification à la folie permet aux soixante-huitards de se positionner eux-aussi en déviants, victimes d'une société qu'ils refusent d'intégrer. La folie est salvatrice est à l'opposé de l'embourgeoisement et du refoulement. La filiation que revendique Baselitz avec la folie et Antonin Artaud nous amène à nuancer la dynamique filiative avec l'expressionnisme historique, qui nous semble moins tributaire du mouvement que de « l'expressivité » telle que précisée par Gohr : une volonté d'exprimer une tristesse, un désespoir, un mal être dans une société post-Deuxième Guerre mondiale qui refuse de vivre un deuil collectif, due à la perte de son unité nationale, de son entité nationale ; c'est aussi une révolte face à cette société hypocrite qui refuse d'effectuer un travail de mémoire et d'assumer sa responsabilité en tant que collectivité, face au nazisme.

### 3.1.2 Les relations entre le néo-expressionnisme et le punk

À la fin des années soixante-dix, le sentiment qu'aucune des revendications révolutionnaires des mouvements étudiants n'aient abouties à une transformation politique se catalyse à travers le mouvement punk. Ses adeptes s'opposent aux démocraties occidentales, prônant liberté et égalité, mais bâties sur des valeurs conservatrices. Ils en veulent à la génération des années soixante d'avoir intégré ce système qu'ils désavouaient.

Le punk était une esthétique marginale internationale : sombre, tribale, aliénée, étrangère, pleine d'humour noire [...] Entre 1976 et 1977 le punk a rassemblé des stylistes de banlieue, des victimes de Bowie, des adolescents fugueurs, des radicaux endurcis des années 60, des gays hommes et femmes, des artistes, des poupées de discothèque, des hooligans, des intellectuels, des obsédés du gros beat, des parias de toutes les classes sociales<sup>24</sup>.

Au « *No Futur* » des *Sex Pistols* en Angleterre, les *Fehlfarben* rétorquent en RFA « *Keine alte Bewegung* ». Après le constat de l'échec des « grands sermons ecclésiastiques » des mouvements étudiants de la décennie précédente, les mots perdent leurs sens collectifs et sont maintenant inutiles. L'heure est au cynisme et à la provocation.

<sup>23</sup> Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Union générale d'édition, Paris, 1970, p. 379 cité dans *ibid.* ; il est à noter que la première parution de cet ouvrage de Foucault date de 1961, par les éditions Plon (Paris).

<sup>24</sup> Jon Savage, *England's Dreaming : Les Sex Pistols et le Punk*, [trad.] de l'anglais par Denys Ridrimont, Paris, Allia, 2006, p. 16-17.

La relation entre le punk et les artistes néo-expressionniste n'est pas chose nouvelle dans les écrits théoriques. Elle a été soulignée par plusieurs critiques dans les années quatre-vingt, mais elle n'a jamais fait l'objet d'une analyse<sup>25</sup>. Rappelons notre citation de Raymonde Moulin dans l'introduction : « les rockers de l'art doivent leur célébrité à leur style de vie et leur carrière<sup>26</sup>. » Il faut attendre la fin des années quatre-vingt-dix pour que des expositions s'organisent, permettant de comprendre comment le néo-expressionnisme peut être perçu à travers cette lunette. Citons les exemples de *Punk. No One Is Innocent*<sup>27</sup> et *Obsessive Painting. A critical view of the Neue Wilden*<sup>28</sup>. Participant au commissariat de l'exposition *Sympathy for the Devil : Art and Rock-and-roll since 1967*, Diedrich Diederichsen, co-éditeur et critique du magazine musical *Spex* dans les années soixante-dix et quatre-vingt, souligne l'importance de la perméabilité de la scène punk et de l'art ouest-allemand émergent dans les années 1970-1980.<sup>29</sup> À Düsseldorf, le club Ratinger Hof est, entre 1974 et 1979, un lieu de rencontre entre les deux milieux. Propriété de Carmen Knoebel et Ingrid Kohlhöfer, ce bar est fréquenté par des artistes comme Sigmar Polke, Markus Oehlen, Jörg Immendorff ou l'époux de Carmen Knoebel, Imi Knoebel qui fut étudiant de Joseph Beuys dans les années soixante. D'ailleurs en 1974, c'est dans ce lieu que la classe de Beuys organise un festival rock-and-roll. Deux autres exemples, Markus Oehlen de la Mülheimer Freiheit est aussi batteur du groupe Mittagspause qui joue au Ratinger Hof à l'époque tandis que Peter Bömmels, aussi membre de la Mülheimer Freiheit, collabore à *Spex*<sup>30</sup>. Dernier exemple, le bar SO 36, situé dans Kreuzberg à Berlin, est un lieu phare du mouvement punk<sup>31</sup>. Salomé y est dj au tournant des années quatre-vingt.

<sup>25</sup> Delfine Renard, « Salomé, Castelli, Fetting. CAPC / Bordeaux », *Flash Art (international)*, n° 112 (mai 1983), p.76; Angela Vettese, « Jörg Immendorff. Studi Cannaviello / Milan », *Flash Art*, n° 114 (novembre 1983), p.75; Paul Groot, « *Flash Art Review* · Jiri Georg Dokoupil, Helen van der Mey », *Flash Art*, n° 112 (avril/mai 1983), p.70 et Bernard Marcadé, « Jiri-Georg Dokoupil. Inventeur sans trade-mark », *Art press*, n° 110 (janvier 1987), p.25.

<sup>26</sup> Voir notre introduction, p.4.

<sup>27</sup> Kunstalle (Vienne, Autriche), du 16 mai au 7 septembre 2008.

<sup>28</sup> Museum für Neue Kunst (ZKM) (Karlsruhe, RFA), du 27 septembre 2003 au 4 janvier 2004.

<sup>29</sup> Voir Diedrich Diederichsen, « *Intensity, Negation, Plain Language: Wilde Maler, Punk, And Theory In The '80s* », *Sympathy for the devil, Art and rock and roll since 1967*, Chicago, Museum of Contemporary Art /New Heaven: Yale University Press, 2008.

<sup>30</sup> Ces exemples prouvant la relation entre le néo-expressionnisme et le milieu punk sont tous tirés de l'article de Diedrich Diederichsen. Le manque d'informations à ce sujet nous y oblige.

<sup>31</sup> Christophe Bourseiller, *Génération chaos. Punk, New Wave. 1975-1981*, Paris, Denoël (x-trême), 2008, p.262. 321p.



Davantage qu'une simple mouvance musicale, le punk est un mode de vie, une idéologie qui prend racine dans l'histoire de l'art et les mentalités, un fil d'Ariane que l'historien Greil Marcus suit jusque dans le Moyen-âge et les écrits de Saint-Just<sup>32</sup>. Dans *Lipstick Traces*, Greil Marcus inscrit le punk dans une histoire des idées l'unissant à l'histoire de l'art : Dada<sup>33</sup>, International Situationniste, Fluxus, Pop Art<sup>34</sup>, mais aussi John Cage, le Free Jazz, la musique répétitive. Plus directement, dans le cercle des Sex Pistols, Jamie Reid a étudié à l'Art School de Wimbolden, Norman McLaren à l'Art School d'Harrow. Leurs contacts avec l'I.S. s'effectuent dans les années soixante<sup>35</sup>.

Dans une certaine perspective la ligne est facile à dessiner, une simple ligne – par exemple, le graffiti de l'I.S. en 1953 « NE TRAVAILLEZ JAMAIS », qui est réapparu comme graffiti en Mai 68, et qui a été réécrit en 1977 pour le « *Seventeen* » des Sex Pistols : « *We don't work / I just feed / That's all I need* ». Mais cette connexion – un manifeste d'une ligne de l'I.L., que l'ancien Situationniste a fait figurer dans *Leaving the 20<sup>th</sup> Century : The Incomplete Work of the Situationist International* et qui fut passé en sous-main par les amis de Gray, Malcolm McLaren et Jamie Reid, à Johnny Rotten – est à la fois tradition et arithmétique<sup>36</sup>.

L'International Situationniste a pour objectif le dépassement de l'art. Dans le manifeste de Guy Ernest Debord : « Les arts futurs seront des bouleversements de Situations ou rien<sup>37</sup>. » Les concerts punk s'inscrivent dans cette volonté de faire, non pas de l'art, mais des bouleversements de situation : « Si le spectacle était du mauvais art, la création de situation en était du bon<sup>38</sup>. » L'exposition de Salomé, Fetting et Castelli à la CAPC de Bordeaux (1983) se soit ouverte sur un concert punk, *Opéra par Hasard*, rend la question du lien entre

<sup>32</sup> La disparition du punk survient, selon certains théoriciens comme Jon Savage, avec la dissolution des Sex Pistols et la victoire de Margaret Thatcher aux élections britanniques de 1979<sup>32</sup>, théorie qui est incompatible avec la nôtre. Pour d'autres comme Greil Marcus, Diedrich Diederichsen ou David Le Breton, cette mouvance est en transformation constante. Certes, les années d'existence des Sex Pistols ont été un catalyseur pour le mouvement, derrière lequel une génération anti-hippie s'est rangée. Certes, l'essence prolétarienne s'élevant contre la monarchie et la Dame de fer ne pouvait que s'essouffler en dehors de ce contexte de l'Angleterre. Le punk n'a pu cependant disparaître ce fameux soir, où, à la fin d'un concert aux USA, Johnny Rotten s'est adressé à la foule pour dire que c'était terminé. Le punk n'est pas un groupe de musique, c'est une mouvance sociale, une philosophie de vie que les Sex Pistols ont su iconiser : il perd de sa corrosion à son entrée dans les capitales européennes, pour être ensuite happée par la mode et se métamorphoser en sous genres – grunge, new wave, et gothic par exemple.

<sup>33</sup> « Le punk était « comme dada », tout le monde le disait, quoi que personne ne dit pourquoi, négligeant de préciser ce que c'était censé signifier » dans Greil Marcus, *Lipstick Traces: Une histoire secrète du vingtième siècle*, [trad.] de l'anglais par Guillaume Godard, Paris, Gallimard (folio/actuel), 2000, p. 35.

<sup>34</sup> Andy Warhol et tout le petit monde de la Factory à New York.

<sup>35</sup> Jon Savage, *op. cit.*, « Chapitre 2 ».

<sup>36</sup> Greil Marcus, *op. cit.*, p. 228-229.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 537.

la production artistique de Moritzplatz et la contre-culture sans équivoque. La critique est cependant négative : « [une] violence affectée d'un érotisme exacerbé y paraissait tenir davantage de l'énervement hystérique que de forces brutales ou « fauves ».<sup>39</sup> » La performance des artistes de Moritzplatz au CAPC de Bordeaux en mai 1983 s'inscrit dans cette même démarche instaurée par Johnny Rotten et ses acolytes : « tu ne sais pas jouer de la musique ? En quoi est-ce important ? » Au lieu d'inscrire les artistes dans une démarche multidisciplinaire qui, lors d'une exposition, organise un concert ou déménage carrément le contenu de leur atelier dans l'espace muséal ; au lieu de mettre en relief la corrélation entre la performance, l'installation ou le happening, on parle d'un « théâtre total wagnérien<sup>40</sup> ».

Au terme « punk » est automatiquement associé le terme « provocation » ; la violence est l'un de ses moyens, comme le sexe, l'androgynie ou l'homosexualité. De fait, les artistes jouent avec le scandale. À travers la mise en scène du corps, ils intègrent une nouvelle thématique : l'autoportrait sexualisé. Summum de l'intime et du personnel, la sexualité prend les couleurs, si ce n'est pas de la revendication du moins de la provocation par la mise en image des « déviances » sexuelles comme l'homosexualité et le travestisme. À une époque où le sida n'est qu'une rumeur, la discrimination de l'homosexualité est si intégrée qu'on ne peut considérer la démarche de ses artistes dans une optique d'engagement social. Les homosexuels sont des parias et s'assumer comme tel est à la limite du suicide social. Lorsque Salomé et Luciano Castelli transposent leur vie sexuelle dans l'espace public par le biais de l'art, ils jettent au visage d'une société qui se vante d'en avoir terminé avec la censure. « L'art de la fin des années 60 et des années 70 peut ainsi rétrospectivement apparaître comme un combat pour conquérir progressivement des espaces de liberté, espaces qui, dans les années 80, deviendront sans bornes, sans interdits<sup>41</sup>. » Par la mise en image de l'acte homosexuel dans ce qu'il a de plus explicite – pensons à la série *Fuck*<sup>42</sup> où Salomé se représente dans les différentes étapes de l'acte sexuel – Salomé déjoue le processus d'identification du spectateur et impose le rejet de l'œuvre ou, du moins son dégoût.

---

<sup>39</sup> Delphine Renard, *loc. cit.*, p. 76.

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> Violette Garnier, *op. cit.*, p. 494.

<sup>42</sup> Voir app. A, fig. 7.

Chez les artistes de la galerie Moritzplatz, l'autoportrait est affirmé, souligné, crié grâce à un rapport au corps exacerbé. D'abord par le médium : vidéo, performance et photographie, ces artistes choisissent des moyens techniques leur permettant de se mettre eux-mêmes en scène. Par le titre – pensons aux autoportraits de Salomé et de Luciano Castelli<sup>43</sup> - mais aussi par le cadrage, maintenant centré sur le personnage qui se trouve dans un décor dépourvu. La mise en scène, limitée au minimum, est axée sur le quotidien de survie. L'être n'est plus qu'une identité primaire, un corps avec ses réflexes et son instinct animal, nu. Dépourvu d'intellectualisme, il n'est plus lié à une conscience collectiviste. Il n'est plus dans un monde d'idées, mais dans un monde du sensuel, des sensations. *Nudité et réchauffeur*<sup>44</sup> de Rainer Fetting illustre cette transformation : réduisant considérablement le large cercle des références collectives de la première génération, le monde devient le lit où l'on dort et où l'on fait l'amour, en essayant tant bien que mal de se réchauffer l'hiver avec un minable radiateur. *Kadawe*<sup>45</sup>, tableau de Luciano Castelli et de Salomé, illustre bien cette nouvelle réalité de l'Allemagne. Faisant référence à une chaîne de magasins présente à Berlin-Ouest, il met en image un frigidaire de boucherie. Dans une composition en frise, les deux peintres, reproduits en série, sont accrochés à des crochets à viande. L'humain n'a pas chuté au rang de l'animal, il est de la viande. L'artiste est un objet de consommation, il n'est plus unique et a perdu le pouvoir de ce qu'il est. Il ne peut plus combattre, il ne peut rien revendiquer parce qu'il est mort.

Le punk est un mépris des conventions instaurées par une société que rejettent ses adeptes à travers une esthétique corporelle typée : scarification, piercings, tatouages, cuir, vêtement SM, épingles à nourrice, collier de chien, automutilation, androgynie, svastika, signes anarchistes. Le corps est mis en scène, car il est considéré comme le premier lieu de l'affrontement entre l'individu et la société. Le punk est une rupture morale au sein même de la vie quotidienne, où les signes deviennent la dénonciation de leurs origines<sup>46</sup>. « Le nazisme vaut pour sa provocation, il est déraciné de ses conséquences morales et politiques<sup>47</sup>. » Si le

---

<sup>43</sup> Voir app. A, fig. 5.

<sup>44</sup> Voir app. A, fig. 6.

<sup>45</sup> Voir app. A, fig. 1.

<sup>46</sup> David Le Breton, *Signes d'identité. Tatouages piercings et autres marques corporelles*, Paris, Édition Métailié (2002), p. 68.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 74.

thème du nazisme est récurrent chez les artistes allemands, il est bon de rappeler ces paroles chantées par Johnny Rotten : « *A cheap holiday in other people's misery! [...] Bergen-Belsen was a Gas*<sup>48</sup> / *I read the other day / about the open grave / Where the Jews all lay / Life is fun and I wish you were here / Was what they wrote on Postcards / To who they held dear.* »<sup>49</sup> » *Indianer*<sup>50</sup> est un autoportrait de Fetting, le montrant coiffé d'une crête de mohawk, arc à la main prêt à décocher une flèche. Coiffure typique punk, le mohawk symbolise la résistance de l'amérindien guerrier contre la domination coloniale de l'Angleterre.

Le mouvement punk est extrêmement complexe, fait d'idéologies antagonistes qui s'affrontent et de spécificités régionales qu'il nous est impossible de détailler exhaustivement ici. Comme dans la peinture allemande, les trois centres du punk allemand sont Berlin-Ouest, Hambourg et Cologne ; ces trois pôles ont une interprétation différente de ce qu'est le punk, ce qui entraîne des productions artistiques disparates et des querelles. Au sein même du mouvement punk allemand, on observe deux philosophies opposées : l'exacerbation de l'intensité<sup>51</sup> – exemplifiée par les Sex Pistols – et le refus de l'intensité – exemplifiée par John Cage ou Stockhausen. Dans son article de l'exposition *Sympathy For The Devil*, Diederichsen fait ce commentaire : « *Even I swung between the two positions : I loved text-oriented, manifesto-like, quotational, denotative punk songs because they proceeded anti-intensely (in that, certainly intensely) ; I also loved the aesthetics of subjugation, electronic, loud, heavy punk and the industrial impudence because they rescued intensity*<sup>52</sup>. » Les positions artistiques antagonistes entre les artistes néo-expressionnistes peuvent être vues sous cet angle. D'un côté, les artistes de la galerie Moritzplatz sont accusés d'imposture face au punk, de mettre en image un style de vie qui les fascine, de copier l'intensité et l'expressivité :

<sup>48</sup> Calembour de mauvais goût : « gas » signifie « gaz », « rigolade » et « moulin à parole »

<sup>49</sup> Chanson « *Holidays in the Sun* » des Sex Pistols paru sur l'album *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols* paru en 1977. Traduction : « Des vacances bon marché dans la misère des autres / Je ne veux pas de vacances au Soleil. Je veux aller au nouveau Belsen. [...] Bergen-Belsen était une rigolade / J'ai lu l'autre jour / Quelque chose sur les tombes ouvertes / Où reposent les juifs / La vie est géniale et j'aimerais que tu soies / C'était ce qu'ils avaient écrit sur des cartes postales / À ceux qui leur étaient chers. »

<sup>50</sup> Voir App. A, fig. 8.

<sup>51</sup> C'est souvent à la première philosophie qu'on associe le punk, en lien sans doute avec la place essentielle occupée par les Sex Pistols. « Le punk insistait sur le fait de vivre un présent hyper intensif, mais aujourd'hui, cela fait partie de l'histoire. » dans Jon Savage, p. 13.

<sup>52</sup> Diedrich Diederichsen, *loc. cit.*, p. 144-145.

*The Moritzplatz-painters from Berlin were accused ro representing only the lifestyles they found attractive, but not transferring them into thier own form of painting or art. Images of rock-and-roll singer or travestites or strong women were considered by many to be tautological duplications of already intensely expressive gestures*<sup>53</sup>.

De l'autre, la tendance d'exacerbation de l'expressivité visible dans les œuvres des membres de Moritzplatz à Berlin-Ouest, correspond la défense d'un art intellectuel, basé sur la raison. Les artistes hambourgeois Oehlen et Büttner sont associés à la « cold wave », ce qu'ils revendiquent déjà dans l'entrevue accordée à *Flash Art* en 1984. Ceux de la galerie Mülheimer Freiheit de Cologne seraient à cheval entre ces deux antagonismes : « *[they] were more representative of the philosophy, that intensity is only betrayed but still can be rescued if only its contextual condition could be newly constructed*<sup>54</sup>. » Ils ne sont pas pour autant d'accord avec les idées des Hambourgeois : « *The Cologne artists accused the Hamburgers once again of pure caricature, of an art completely caught up with humor – without any intensity*<sup>55</sup>. » L'émergence du punk s'effectue en réaction à la génération de 1968 qui, selon ses protagonistes, ont dilué la question de l'intensité et de l'essence. En d'autres termes, elle se serait embourgeoisée. La question n'est plus de faire un art politisé ou non, formaliste ou non, abstrait ou figuratif mais bien d'être authentique. Le réel, par exemple n'est qu'une perception subjective, un vécu, donc la vérité ne peut que passer par le fait d'assumer ce subjectif. La thématique du privé remplit cette fonction de vérité et d'authenticité à travers la mise en image d'expériences personnelles, donc subjectives par définition. Ces querelles n'ont sans doute pas aidé les théoriciens à comprendre les relations entre l'art et cette contre-culture émergente qui, somme toute, avait multiplié les scandales depuis 1975.

Le lien entre la scène musicale punk Ouest-Allemande et les artistes affiliés au néo-expressionnisme est peu abordée par les critiques et les théoriciens dans les années quatre-vingt, il n'est pas analysé alors qu'il est le dénominateur commun de la génération qui émerge dans autour de 1980. Ils évoluent dans le même milieu, fréquentent les mêmes bars, lisent les mêmes magazines et écrivent dans ces mêmes magazines. Qui plus est, plusieurs de ces dits peintres sont aussi musiciens et travaillent en collaboration avec des musiciens punk.

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 145-146.

La question d'une relation entre le milieu punk et certains artistes du néo-expressionnisme n'est, d'une part, que soulignée par les critique sans plus de détail et, d'autre part, elle n'est établie seulement pour les artistes rattachée à la deuxième génération. Le phénomène touche cependant beaucoup plus d'artistes, pour ne pas dire la majorité. Seule une critique d'Angela Vettese établit de manière explicite la relation entre le punk et l'ensemble de la nouvelle peinture allemande : « *Together, they demonstrate that the flashy, restless, punk phenomenon lives on in the visual art as elsewhere*<sup>56</sup>. » Encore une fois cependant, la critique d'art des années quatre-vingt se contente de nommer sans expliquer, alors que le punk est davantage qu'une musique ou un look : comme toute contre-culture, il est associé à une mentalité.

En 1989, Éric Troncy écrit : « Proche finalement de l'idéologie punk, Bonito Oliva plaide pour « *la notion de l'art comme catastrophe, comme accidentalité non-planifiée qui rend chaque œuvre différente de l'autre* » et encore « *l'avènement d'une position nomade qui ne respecte aucun engagement définitif, qui n'a aucune esthétique privilégiée, sinon celle de suivre les préceptes d'une température mentale et matérielle synchronisée sur l'instantanéité de l'œuvre*<sup>57</sup>. [en italique dans le texte] » Sans tenir compte des corrélations idéologiques entre l'art et le punk et sans tenir compte des différentes conceptions du punk, les théoriciens ont appliqué les problématiques esthétiques en vogue autour de 1980, soit la question du medium comme retour à la tradition et de la peinture comme moyen d'expression valable de la subjectivité : « *for them, the whole movement on all of the cities was caught up in the concepts of the "wild", the "painterly", and, above all, unbridled subjectivity*<sup>58</sup>. » Le monde de l'art s'est contenté de regarder l'art allemand à travers les lunettes de l'histoire de l'art, rattachant l'intensité gestuelle à l'expressionnisme et reliant la pluralité des approches plastiques à l'éclectisme postmoderne. Ces deux éléments plastiques peuvent être interprétés comme les indicateurs d'allégeance à des valeurs et des principes antagonistes qui émergent au sein du mouvement punk.

<sup>56</sup> Angela Vettese, *loc. cit.*, p. 75.

<sup>57</sup> Éric Troncy, « Années 80 : le « post-no future » », *Le colonel moutarde dans la bibliothèque avec le chandelier—(textes 1985-1998)*, p. 17-18; <http://www.lespressesdureel.com/PDF/62.pdf> [site consulté le 5/05/2010].

<sup>58</sup> Diedrich Diederichsen, *op. cit.*, p. 146.



### 3.2. Néo-expressionnisme allemand : filiation ou réaction ? Nuancer la vision d'une histoire de l'art évoluant au gré des tabula rasa

Il y a, dans l'étude du discours critique, ce paradoxe : si les théoriciens inscrivent les artistes dans la lignée expressionniste, les artistes, eux, rejettent cette catégorisation et se revendiquent de l'art conceptuel<sup>59</sup>. Or, d'un point de vue formel, il n'y a pas plus antagonistes que ces deux mouvements. En peinture, l'expressionnisme est axé sur la gestualité et l'utilisation arbitraire des couleurs comme moyen d'expression du sujet-peintre et visant à susciter une réaction émotionnelle chez le spectateur. Il s'oppose à l'art conceptuel qui s'intéresse au langage et à l'idée, dont l'objectif est la mise en lumière des conditions d'existence d'une œuvre d'art ; ce qui conduit sa dématérialisation et à une production s'adressant à l'intellect du spectateur. Cette hypothèse peut néanmoins être défendue dans l'optique postmoderne d'une réconciliation de l'avant-garde avec le passé.

#### 3.2.1. Reformuler le concept d'expressionnisme

« Je n'ai rien à voir avec l'expressionnisme. Il y a peut-être des ressemblances de tempérament, des ressemblances de coups de pinceau, la brutalité avec laquelle on étale les couleurs, mais ce n'est pas expressionniste, c'est allemand. Mes tableaux sont inconcevables en Italie<sup>60</sup>. » Ce sont les paroles de Georg Baselitz tirées d'une entrevue parue dans *Art press* en novembre 1980. Comment l'une des figures de proue du néo-expressionnisme peut-elle affirmer une telle chose, sans que ses propos invalident les théories rattachant le nouvel art allemand à l'expressionnisme ? Le concept d'expressionnisme et sa filiation avec la création allemande contemporaine diffère chez les théoriciens allemands, critiques et commissaires,

<sup>59</sup> Georg Baselitz dans Demosthène Davvetas et Georg Baselitz, « Tenir la mémoire à distance: Interview de Georg Baselitz par Demosthène Davvetas », *Art press*, n° 123 (mars 1988), p. 12; Jörg Immendorff dans Xavier Girard, « Jörg Immendorff : Galerie Daniel Templon », *Art press*, n° 65 (décembre 1982), p. 52; Bernd Zimmer dans Catherine Francblin, « Bernd Zimmer : Galerie Yvon Lambert », *Art press*, n° 56 (février 1982), p. 38; Anselm Kiefer dans Axel Hecht, Werner Krüger et Anselm Kiefer, « L'art actuel *made in Germany* : Anselm Kiefer, un bout de chemin... avec la démence » [trad.] Sabine Wolf, *Art press*, n° 42 (novembre 1980), p. 14-15; Rainer Fetting dans Heinz-Peter Schwerfel, « Rainer Fetting: Le peintre des « harmonies inférieures » », *Art press*, n° 67 (février 1983), p. 32-33; Jiri Georg Dokoupil dans Paul Groot, « Jiri Georg Dokoupil : Helen van der Mey », *Flash Art*, n° 112 (mai 1983), p. 70 et Bernard Marcadé, « Jiri-Georg Dokoupil: Inventeur sans trade-mark », *Art press*, n° 110 (janvier 1987), p. 25; Sigmar Polke dans Klaus Honnef, « Le maniérisme de Sigmar Polke », *Art press*, n° 42 (novembre 1980), p. 14.

<sup>60</sup> Axel Hecht, Werner Krüger et Georg Baselitz, « L'art actuel *made in Germany*: Georg Baselitz, la peinture la tête en bas », *Art press*, n° 42 (novembre 1980), p. 16.



qui tentent d'en élargir la définition, limitée à un mouvement historique, à une sensibilité *populaire* chez les artistes allemands du vingtième siècle. Ils sont plusieurs à tenter de défendre cette vision de leur histoire de l'art nationale, dont les ramifications remontent au romantisme et même jusqu'à la Renaissance. Ainsi s'expriment Christos M. Joachimides et Wolfgang Max Faust dans le catalogue de l'exposition *La métropole retrouvée : nouvelle peinture à Berlin* :

Je suis d'avis que l'« Expressionnisme » n'est pas une époque artistique spécifique – c'est-à-dire entre 1905 et 1915 environ –, mais au contraire que la vision expressive présente une continuité expressive de l'inspiration picturale allemande et du nord de l'Europe [...] Il existe une différence au niveau de l'histoire de l'esprit humain que Robert Rosenblum retient dans son livre sur la « Northern Tradition » : une vision expressive-extatique détermine la pensée picturale allant de Grünewald à Van Gogh ou Munch, Kirchner ou Beckmann et que l'on peut reconnaître aujourd'hui de la même manière chez Baselitz, Penck, Kiefer, Lüpertz et Koberling comme chez les plus jeunes, Fetting ou Salomé [...] Un deuxième aspect est la notion de « romantique ». Elle aussi est une continuité de la culture nord-européenne que l'on trouve depuis la poésie des troubadours, en passant par Novalis et Caspar David Friedrich jusqu'à nos jours.<sup>61</sup>

L'opposition au label « néo-expressionnisme » provient de cette conception : néo-expressionnisme réduirait la filiation à cet unique groupe d'artistes alors que, finalement, l'expressionnisme est un aiguillage artistique touchant non seulement la peinture du début du siècle, mais toute la création artistique depuis le romantisme, à l'exception de la période nazie. Un autre élément important à retenir : l'expressionnisme est un courant multidisciplinaire. *Die Brücke* et *Der blau Reiter* sont évidemment la première génération de cette nouvelle sensibilité. Sous la République de Weimar, la nature de l'expressionnisme s'élargit considérablement avec le cinéma, la musique ou la littérature. En peinture, il persiste dans le travail d'Otto Dix par exemple. Il fait partie d'une culture et d'une sensibilité allemande générale. Son influence après la Deuxième Guerre Mondiale ne peut, dans cet ordre, être confinée à une simple filiation picturale ou artistique.

---

<sup>61</sup> Christos M. Joachimides et Wolfgang Max Faust, « La métropole retrouvée : Une discussion sur l'art comme histoire de l'art », *La métropole retrouvée. Nouvelle peinture à Berlin*, 1984, p. 25.

C'est selon cette vision que plusieurs grandes expositions de l'art allemand sont organisées. C'est pour cette raison que, par exemple, que l'exposition *German Art* remonte jusqu'au début du siècle. C'est aussi cette opinion qui est derrière les écrits de Rudy Fuchs lors de la *Documenta 7*. Fortement critiqué pour son « nationalisme », nous l'avons souligné dans le premier chapitre de cette recherche, cette tangente discursive tient davantage de la défense de cette idée de sensibilité germanique. C'est aussi dans cet ordre d'idées que Siegfried Gohr s'oppose à l'appellation néo-expressionniste qui établit un parallèle entre les deux expressionnismes alors que ce ne sont pas du tout les mêmes motivations artistiques et idéologiques qui sous-tendent les deux mouvements. Dans le catalogue d'une exposition au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles : « Acquis significatifs de la modernité, l'ironie et la distorsion aident l'artiste dans sa quête d'une identité. Ces deux caractères, que l'on qualifie souvent d'« expressionnistes », font partie intégrante de l'art allemand de notre siècle<sup>62</sup>. » En soi, la question de l'expressionnisme développée par le monde de l'art est une fausse question puisque, si elle permet une perception de la création allemande sous l'angle de la continuité historique, elle ne permet pas de définir la spécificité de la création artistique connue sous l'appellation néo-expressionnisme. Elle est cependant la voie obligée d'une compréhension de l'art allemand dans le cadre de son contexte culturel spécifique. Si la dynamique filiative à l'expressionnisme demeure valable dans cet ordre, elle reste néanmoins incomplète en ce qui a trait une analyse de cette production qui mérite d'être observée sous l'angle d'une filiation à l'art conceptuel.

### 3.2.2. Pour un renouvellement de l'art conceptuel

La représentation de quelque chose de reconnaissable peut-elle être, non plus une représentation figurative, mais abstraite ? « Faire disparaître le clivage moderniste entre abstraction et figuration<sup>63</sup> », c'est la première chose qui fait consensus lors d'une discussion entre huit artistes étatsuniens, dont le peintre minimal Brice Marden, et des Italiens de la Trans-avant-garde dans l'atelier de Julian Schnabel. La filiation du « retour à la tradition »

<sup>62</sup> Siegfried Gohr, « La nouvelle peinture allemande », 1981 : *Peinture en Allemagne*, Bruxelles, Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 1981, p. 21; voir aussi *id.*, « La peinture en Allemagne : les confusions de la critiques », *Art press*, n° 57 (mars 1982), p.17.

<sup>63</sup> Julian Schnabel, Ross Bleckner, Brice Marden, Francesco Clemente, Sandro Chia, Susan Rotenberg, Joel Shapiro et David Salle, « *A Bouquet of Mistakes (Artists Talk About Their Works)* », *Flash Art*, n° 10 (été 1982), p. 54.

avec l'art conceptuel n'est pas nouvelle. Elle a été défendue aux États-Unis par les théoriciens de la « New Image ». Il en a d'ailleurs été question dans les deux chapitres précédents de cet ouvrage. Dans cet ordre, il n'est pas surprenant de voir les artistes allemands s'inscrire eux aussi dans la veine du conceptuel.

En 1989, l'exposition *Blickpunkte* est organisée au Musée d'art contemporain de Montréal. Le choix du titre n'est, certes, pas innocent. Comme le souligne le directeur du musée Marcel Brisebois, il se veut entre autre une opposition à une vision de l'art allemand centrée sur le néo-expressionnisme : « Points de vue encore parce que l'exposition nous décrit un autre art que celui du nouvel expressionnisme qui nous est familier et dont se réclament les Baselitz, Immendorf[f], Penck, L[ü]pertz<sup>64</sup>. » Parmi son corpus, l'exposition compte des œuvres de quatre artistes associés au néo-expressionnisme par Kuspit en 1982<sup>65</sup> : Sigmar Polke et Gerhard Richter – rattachés à la première génération – ainsi que Walter Dahn et Jiri Georg Dokoupil – rattaché à la deuxième génération. La commissaire Manon Blanchette ajoute que c'est délibérément que fut omis le volet néo-expressionniste de l'art contemporain allemand, pour cause :

Non pas qu'il soit absent du contexte actuel, mais il semble tout simplement avoir atteint un état de crise aiguë qui met en cause sa forme autant que son contenu. Le contrepoint de cet « état de choses » nous donne lieu de croire que l'art actuel allemand fait de plus en plus appel à la capacité d'abstraction du spectateur. Les démarches des artistes font en effet prévaloir soit le processus de création de l'œuvre, soit l'idée d'un art aux antipodes de sa forme traditionnelle ou même de son inscription dans un médium bien défini, soit enfin un système de pensée volontairement opposé à la représentation<sup>66</sup>.

Le postulat théorique de cette exposition est que cet art allemand s'inscrit en continuité avec l'Art Conceptuel, tout en questionnant certains de ces préceptes, principalement celui de la disparition de l'objet<sup>67</sup> au profit de l'idée pure : « Les aspects conceptuels de l'art en constituent le thème central ; on note une prédominance de formes complexes qui, à partir de diverses perspectives, s'interrogent sur la possibilité de produire l'art aujourd'hui<sup>68</sup>. » Les

<sup>64</sup> Marcel Brisebois, « Avant-propos », *Blickpunkte*, Montréal, Musée d'art contemporain, 1989, vol. 1, p. 9.

<sup>65</sup> Voir tableau « Who's Who ».

<sup>66</sup> Manon Blanchette, « Préface », *op. cit.*, p. 11.

<sup>67</sup> *Ibid.*

<sup>68</sup> Wolfgang Max Faust, « Blickpunkte », *Ibid.*, p. 20.

organisateurs considèrent cependant la théorie mythique du néo-expressionnisme valable, puisqu'y sont associés Baselitz, Penck et Lüpertz. Or, quelques articles les concernant rejettent cette idée dès le début des années quatre-vingt.

Georg Baselitz se revendique de l'abstraction dès 1980<sup>69</sup>. Il a exposée sa première sculpture<sup>70</sup> dans le pavillon allemand de la 39<sup>e</sup> *Biennale de Venise* ; un personnage monumental de bois sculpté à la hache et à la tronçonneuse, peint au gros trait, dans une position assise et reprenant le salut nazi. Dans une entrevue accordée à *Art press*, il explique sa démarche.

*Comment vous sont venues les idées et attitudes dans les sculptures ?* [en italique dans le texte] Cela vient des signes. Quand on a un signe, une croix ou autre chose, il a une origine réelle, non abstraite, dans une position humaine. Lorsque quelqu'un prend une position extrême, l'expression, dans le sens d'un signe, est plus évidente. [...] Par exemple, les gestes de salut dont on a déjà parlé, ce sont des positions extrêmes qui ont l'air abstraites, qui sont très artistiques, mais qui sont chargées de sens, et jamais pensées<sup>71</sup>.

Ce salut nazi n'est identifiable en tant que signe que parce que le spectateur connaît le nazisme. Si nous revenons à nos deux définitions de l'expressionnisme et de l'art conceptuel, l'amalgame effectué par les néo-expressionnistes pourrait se résumer ainsi : ce n'est plus en déformant la réalité que l'artiste en vient à toucher son spectateur – l'avant-garde n'ayant plus de barrières formelles à franchir –, c'est à travers les signes qu'il réussit, non pas uniquement à stimuler sa réflexion, sa mémoire, son intellect, mais à susciter, pour ne pas dire provoquer des émotions.

Ralf Winkler alias A.R. Penck se place, lui aussi, sous l'égide du signe. Empruntant son pseudonyme au géographe Allemand du 19<sup>e</sup> siècle, Albrecht Penck<sup>72</sup>, sa démarche artistique vise la mise en lumière de la répartition des signes plastiques dans l'espace social. « *Penck's art is a yearning for a universal human sign-language. The "system painting", as the artist*

<sup>69</sup> Axel Hecht, Werner Krüger et Anselm Kiefer, « L'art actuel *made in Germany* : Georg Baselitz, la peinture la tête en bas », *Art press*, n° 42 (novembre 1980), p. 16; Donald B. Kuspit, « Le moi archaïque de Georg Baselitz » [trad.] Fabienne Durand-Bogaert, *Art press*, n° 77 (janvier 1984), p. 5 et Donald B. Kuspit, « *Georg Baselitz. Mariy Boon Gallery* », *Artforum*, n° 7 (mars 1988), p. 134.

<sup>70</sup> Voir app. A, fig 9.

<sup>71</sup> Jean-Louis Froment, Jean-Marc Poinot et Georg Baselitz, « Je travaille en discordance. Entretien avec Georg Baselitz », *Art press*, n° 77 (janvier 1984), p. 7-8.

<sup>72</sup> A.R. Penck pour Albrecht Ralf Penck. Hélène Kontova confond l'origine de son pseudonyme avec celui de Baselitz dans « A.R. Penck. Studio Cannaviello / Toselli, Milan », *Flash Art*, n° 107 (mai 1982), p. 54.

*calls them, transmit signals and information concerning social as well as historical information*<sup>73</sup>. » *Standort*<sup>74</sup> en est un exemple probant. La traduction est « emplacement ou site géographique » et si nous présentons une œuvre de 1971, Penck poursuit ses illustrations de ses « emplacements » jusqu'à la fin des années quatre-vingt. L'œuvre, dans un style cryptographique, illustre un personnage sur le fond d'un mur de briques, Une allégorie du mur de Berlin ? Du monde de l'art divisé par la Guerre Froide, qui d'un côté du mur serait régit par la figuration du réalisme socialiste et de l'autre, par l'abstraction formaliste ? Il n'y a pas de doute pour les spectateurs de l'époque, mais Penck, comme Baselitz, laisse la liberté de l'interprétation des signes au public. D'ailleurs, l'ambiguïté des signes des *Standort* s'amplifie avec le temps<sup>75</sup>. Il en est de même pour la production artistique d'Anselm Kiefer, qui en effet débute par la critique des mythes allemand pour l'élargir aux mythes en général. De sa série *Marguerite-Sulamite*<sup>76</sup> (1982) tirée d'un poème de Paul Celan, on le voit évoluer vers des thèmes différents du nazisme ou de la mémoire collective allemande – la Bible ou la Rome et l'Égypte Antique par exemple<sup>77</sup>. L'artiste définit ainsi le fil conducteur de son œuvre : « Au début il y a eu l'affrontement existentiel avec le problème du fascisme, la réflexion sur mes origines, et cela s'est ensuite étendu au problème de l'art en général aboutissant aussi à la question de la distribution, de sa transmission par l'information et des malentendus<sup>78</sup>. » Même en ce qui a trait à sa production traitant de l'histoire allemande, Kiefer bénéficie d'une interprétation de son travail en relation avec l'art conceptuel<sup>79</sup>. Selon Kuspit, l'artiste serait en train d'inventer une nouvelle forme d'art engagé. En s'appropriant les mythes nationaux allemands, il opère un « retournement de la « germanité » contre elle-même<sup>80</sup> ». Il met toujours en image des moments clés dans l'histoire de la création de

<sup>73</sup> Wolfgang Max Faust, « A.R. Penck. *Neue Nationalgalerie* », *Artforum*, n° 2 (octobre 1988), p. 163; Même interprétation dans Inès Champey, « A.R. Penck. Galerie Gillespie-Laage-Salomon », *Art press*, n° 77 (janvier 1984), p. 60 et Inès Champey, « Baselitz, Immendorf (sic.), Lüpertz, Penck. Galerie Gillespie-Laage-Salomon », *Art press*, n° 47 (avril 1981), p. 43.

<sup>74</sup> Voir app. A, fig. 4.

<sup>75</sup> Voir Siegfried Gohr et A. R. Penck, « A. R. Penck : *Expedition To The Holy Land* », *Flash Art*, n° 114 (novembre 1983), p. 56-58.

<sup>76</sup> Voir app. A, fig. 10.

<sup>77</sup> Voir app. A, fig. 11.

<sup>78</sup> Axel Hecht, Werner Krüger et Anselm Kiefer, « L'art actuel *made in Germany* » [trad.] Sabine Wolf, *Art press*, n° 42 (novembre 1980), p. 15.

<sup>79</sup> Donald B. Kuspit, « Anselm Kiefer. L'art moderne et le mythe » [trad.] Fabienne Durand-Bogaert, *Art press*, n° 81 (mai 1984), p. 15.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 14-19.

l'identité allemande, mais ce sont des moments doux-amers menant à la réflexion que les guerres et les destructions sont le mortier de la fondation des nations.

Soulignons, comme dernier exemple, le cas de Albert Oehlen et Werner Büttner. Selon ces deux artistes, les problématiques formalistes sont des voies artistiques sans issues<sup>81</sup>. Ils rejettent l'importance accordée à l'objet d'art pour mettre l'emphasis sur la diffusion de leur message politique :

*We don't give a damn where this piece of wood, covered with canvas and splattered with paint, lands in the end, because we have the added advantage of being able to photograph it and print it in a catalogue [...] Our main concern is not to invent new means of transport for old ideas, but instead to use old means of transport for new ideas: to reproduce the reality of the State here*<sup>82</sup>.

L'objectif de ses artistes est faire de l'art conceptuel par d'autres moyens que le formalisme tautologique, en constituant une iconographie universelle capable de renvoyer le spectateur à ses propres mythes. C'est dans la sphère sociale que s'inscrit cet art, non plus uniquement dans le monde de l'art. Nous l'avons déjà évoqué<sup>83</sup>, le retour à l'image des années quatre-vingt n'est pas un retour à une figuration représentative de la réalité perçue par les sens, mais bien une réflexion sur le sens d'une image donnée dans une collectivité et sa diffusion dans le tissu social. Déjà en 1980, *Art press* cite Jean-Luc Daval dans l'Annuel de *Skira* : « les artistes cherchent moins à produire de nouvelles images qu'à interroger leur pouvoir de communication et de relation<sup>84</sup>. » Les critiques en général viennent de plus en plus à les inscrire dans cette optique. L'image comme symbole ayant une signification pour le spectateur, il ne s'agit plus uniquement de l'utilisation du mot/image comme porteur d'une signification littérale, mais d'une image/mot comme porteur d'une symbolique inscrite dans la mémoire collective. Il ne s'agit plus de l'art pour l'art, mais du contexte social qui en oriente les enjeux esthétiques. C'est l'espace de diffusion du langage visuel qui forme l'art : l'expérience et le vécu de l'artiste – comme aiguillage à la création de l'œuvre – et l'expérience et le vécu du spectateur – comme aiguillage à l'interprétation de l'œuvre. C'est

<sup>81</sup> Voir Stephan Schmidt-Wulffen, Werner Büttner et Albert Oehlen, « Werner Büttner And Albert Oehlen », *Flash Art*, n° 120 (janvier 1985), p. 22-25.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>83</sup> Voir chapitre I.

<sup>84</sup> Jean-Luc Daval, « Skira Annual 1980 », *Art press*, n° 43 (décembre 1980), p. 30.

dans cet ordre d'idées que les théoriciens parlent de l'image comme langage ; c'est dans cet ordre que plusieurs artistes rattachés au néo-expressionnisme se revendiquent de l'abstraction, voire même de l'art conceptuel dans certains cas.

Plus on avance dans la deuxième moitié des années quatre-vingt, moins la présence des néo-expressionnistes est fréquente dans les revues<sup>85</sup> et, qui plus est, ils sont analysés individuellement. Paradoxalement, la question de l'art conceptuel, elle, devient de plus en plus présente dans les revues. L'effet de groupe n'étant plus revendiqué par les théoriciens, la question d'une redéfinition de l'art conceptuel comme élément unificateur des artistes allemands n'est pas défendue. Le néo-expressionnisme demeure donc la seule théorie de cette production artistique. De plus, la césure avec l'avant-garde, telle qu'elle s'effectue en Europe, ne peut inclure une filiation avec l'art conceptuel, car c'est en opposition à l'art minimal et l'art conceptuel que s'est légitimé le « retour à la tradition ». Rappelons l'argumentation du théoricien de la trans-avant-garde Achille Bonito-Oliva : « les œuvres au caractère impersonnel dans la stricte ligne duchampienne sont en train d'être détrônées par le retour au plaisir d'une exécution manuelle qui ramène la peinture dans le monde de l'art<sup>86</sup>. » Tel que Koselleck l'a souligné, ce discours ouvre un champ des possibles, un horizon d'attentes, et en ferme d'autres<sup>87</sup>. En faisant l'analogie entre l'évolution de la définition des deux concepts « postmodernisme » et « néo-expressionnisme », il est intéressant de constater que les deux semblent prendre la tangente réactionnelle du rejet. Michèle Berstein, membre de l'International Situationniste, a décrit en ces termes l'influence artistique de l'I.S. : « Chacun est le fils de plusieurs pères, disait-elle. Il y avait le père que nous rejetons, qui était le surréalisme. Et il y avait le père que nous respectons, qui était dada. Nous descendions des deux<sup>88</sup>. » Rappelons aussi que les premières théorisations du postmodernisme avaient pour objectif de réconcilier le modernisme avec l'histoire de l'art et que, rapidement, le postmodernisme est devenu un anti-modernisme. La filiation du « néo-expressionnisme » avec l'art conceptuel aurait invalidé la théorie de la rupture avec les avant-gardes moderniste, en plus de bâtir des ponts plus solides entre les artistes étatsuniens de la New Image et

<sup>85</sup> Voir chapitre 2.

<sup>86</sup> Achille Bonito-Oliva, *Trans avantgarde International*, Milan, Giancarlo Politi Editore, 1982, p.6. Nous aimerions souligner que l'éditeur de cet ouvrage est le même que celui de la revue *Flash Art*.

<sup>87</sup> Voir les pages 7 et 8 de notre introduction.

<sup>88</sup> Greil Markus, *op. cit.*, p. 226.



certaines artistes allemands. Là, encore, s'estomperait le clivage esthétique entre les États-Unis et l'Europe. Il semble que la revendication de la rupture esthétique, de la *tabula rasa*, de la différenciation ou de l'opposition soit importante non pas uniquement chez les artistes, mais aussi chez les théoriciens qui les défendent.

## CONCLUSION

Dans son ouvrage *Lire l'art contemporain*, l'historienne de l'art Isabelle Ewig met en lumière l'importance des regroupements et des classements en histoire de l'art « qui sont autant de tentatives d'ordonner et par là de penser une production artistique proluxe et à première vue disparate [...] De même, la lecture de l'art se construit à l'intersection entre les œuvres et les discours des artistes, des critiques et des historiens, dans l'intense circulation qui s'opère des uns aux autres<sup>1</sup>. » Dans cet ordre, l'utilisation du cliché est un bon moyen de classer une production artistique nouvelle. Le mythe est basé sur un savoir stéréotypé, certes, mais il est une première étape dans l'ébauche d'une explication d'un phénomène qui nous échappe, soit parce que nos connaissances scientifiques sont limitées (comme chez les grecs), soit parce que nous y sommes confrontés pour la première fois et que les connaissances nous manquent pour l'aborder dans sa globalité. Ce savoir stéréotypé, partagé par une majorité, facilite la mémorisation du corpus auquel il réfère et sa définition. Ce savoir peut servir de base à une discussion, et ainsi amené une réflexion collective sur ce phénomène. L'arrivée de l'art allemand sur la scène de l'art contemporain international se fonde sur une connaissance de stéréotypes touristiques nationaux, ici, l'expressionnisme. Ils ont permis son entrée dans le monde de l'art, car ils ont permis l'instauration d'une discussion esthétique *via* l'organisation d'expositions et la publication d'articles.

Le critique doit faire preuve de discernement pour comprendre ce qui se joue dans une œuvre et de modestie en se dispensant d'imposer ses goûts et opinions à ses lecteurs. La critique d'art suppose donc une grande maîtrise du champ de l'art, de la production artistique vivante, et des débats esthétiques. Le commissaire d'exposition quant à lui manie, assemble, convoque, et dispose dans l'espace, les œuvres d'artistes. Il est le point de jonction des œuvres, du lieu (avec ses contraintes spatiales et institutionnelles) et du public<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Isabelle Ewig et Guitemie Maldonado, *Lire l'art contemporain. Dans l'intimité des œuvres*, Paris, Larousse, 2009 (2005), p. 230.

<sup>2</sup> Isabelle de Maison Rouge, *L'art contemporain*, Paris, Le Cavalier bleu (idées reçues), 2009 (1997), p.75-76.

Peut importe qui ils sont ou ce qu'ils font, ces intervenants sont issus de cette société qu'est le monde de l'art contemporain international. Cette société est prise avec des enjeux esthétiques – le rejet de l'art minimal et conceptuel, la théorisation du postmodernisme et la compétition entre l'Europe et les USA. Il s'agit là premiers horizons d'attente ayant orientés la perception du néo-expressionnisme allemand. À ces trois facteurs s'ajoute la mentalité avant-gardiste des protagonistes recherchant la nouveauté et habitués à la dynamique de la *tabula rasa*. Le discours défendant le néo-expressionnisme a dans un premier temps axé son argumentation sur le jamais vu, la dissemblance et non la ressemblance. Ancrer le discours essentiellement dans l'histoire de l'art international – peinture et figuration – permet de mettre l'emphasis sur la rupture esthétique : rupture avec les arts minimal et conceptuel ainsi que la rupture avec l'avant-garde. Dans cet ordre, Achille Bonito Oliva est un exemple probant. Ces théories connaîtront des échos tout au long de la décennie et ce, partout en Occident.

Ce n'est qu'au vu d'analogies formelles très superficielles qu'on a pu croire à un retour providentiel aux vraies valeurs de l'*expression* : mais l'art ne montre rien qui soit dissociable de ses moyens propres. Et il faudrait éviter, pour employer la seule formule réellement drôle de la rhétorique marxiste, de « jeter le bébé avec l'eau du bain » : l'ostracisme dont souffre actuellement ce qu'on a appelé le « classicisme » (le Minimal et certains courants de la peinture « abstraite ») n'est probablement le fait que d'un éblouissement critique transitoire, d'une focalisation différente de nos préoccupations<sup>3</sup>.

L'emphasis théorique mise sur la peinture figurative et l'exaltation de l'émotion permettent l'avènement d'une définition du néo-expressionnisme différente de celle de la New Image, c'est un clivage esthétique, une compétition rendant envisageable le retour de l'Europe en tant que leader des nouvelles tendances, statut que lui a ravi les USA après la Deuxième Guerre mondiale.

Dans les années quatre-vingts, la prise de position esthétique pour le « retour à la tradition » en général et le néo-expressionnisme allemand en particulier est aussi une prise de position contre l'impérialisme culturel étatsunien qui, depuis la Deuxième Guerre mondiale, est le

---

<sup>3</sup> Didier Semin, « Sculptures de peintres », *Art press*, n°68 (mars 1983), p.13.

centre du monde de l'art contemporain. Ses théoriciens reprennent la question, récurrente dans ce monde de l'art contemporain international depuis 1960, de la légitimité des préceptes modernistes. Cette problématique n'est pas représentative des préoccupations plastiques des artistes affiliés au mouvement, mais traduit l'intérêt des intervenants qui gravitent autour d'eux : une volonté des théoriciens de se positionner par rapport à eux-mêmes, c'est-à-dire par rapport au système de valeurs modernistes qu'ils ont bâti. Fatigués du modèle esthétique essentialiste du critique d'art états-unien Clement Greenberg, les tenants du « retour à la tradition » font du néo-expressionnisme allemand l'exemplification de l'inactualité esthétique de ce système de valeurs, devenu mercantile à leurs yeux. Le « retour » à la figuration est le symbole d'une nouvelle vision de l'art émergent *valable*, mais aussi d'une nouvelle vision de l'histoire de l'art qui ne sont plus seulement orientées vers le formalisme. De l'atmosphère d'une compétition esthétique intercontinentale qui débute à la Biennale de Venise (1980) et s'exacerbe lors de la *Documenta 7* (1982), on passe, dans les musées, à une réécriture de l'histoire de l'art qui délaisse les canons modernistes, majoritairement étatsuniens, pour créer une nouvelle dynamique filiative dont l'aboutissement est le « retour à la tradition ».

À ce détachement généralisé du « style international », tant comme canon esthétique dominant que comme vision unitaire d'une histoire de l'art occidentale, correspond, dans un second temps, à la mise en place d'une nouvelle valeur : le régionalisme. Elle s'inscrit plus globalement, sur le plan de l'histoire des idées et l'histoire des mentalités, dans un contexte postmoderniste valorisant les minorités identitaires ou, pour reprendre les termes des sociologues Viviana Fridman et Michèle Ollivier, « la valorisation de l'éclectisme et du cosmopolitisme culturels<sup>4</sup> ». En d'autres termes, il se dessine en Occident un intérêt, un goût pour les autres cultures et pour les différences en général. Bien que le nationalisme semble tendancieux aujourd'hui (il est d'ailleurs tout aussi glissant en 1980 puisque c'est l'utilisation du terme *régionalisme*, plus englobant, qui est préconisé), il participe néanmoins au processus d'affirmation et de valorisation des minorités duquel découlent aussi le féminisme, les *Cultural*, *Queers/Genders* et *Post-colonial Studies*. La discussion autour de l'intime et de l'autoportrait dans les arts contemporains s'inscrivent dans cette valorisation de l'identitaire :

---

<sup>4</sup> Viviana Fridman et Michèle Ollivier, « Ouverture ostentatoire à la diversité et au cosmopolitisme », *Sociologie et Sociétés*, vol.XXXVI, n° 1 (printemps 2004), p.107.

l'affirmation du « moi » en antihéros, solitaire car dérogeant aux normes sociales de la bienséance universelle<sup>5</sup>. Aux États-Unis, le régionalisme/nationalisme est un thème parmi d'autres qui visent un rayonnement de la pluralité des discours, des opinions et des influences intellectuelles et créatives, par opposition à la diffusion d'une pensée issue du point de vue unique de la majorité (au pouvoir). La question de l'identitaire régional *versus* l'internationalisme en art contemporain est, certes, présente avant l'avènement du « retour à la tradition », mais elle s'impose graduellement comme sujet central du postmodernisme durant la première moitié de la décennie. Si le monde de l'art contemporain international s'intéresse tout à coup à vingt ans d'histoire de l'art ouest-allemand c'est conséquemment à l'émergence de cette nouvelle valeur : « ce n'est qu'aujourd'hui que le travail de ces artistes des années 60 et 70 est reconnu. Un renversement des valeurs a lieu dans l'histoire de l'art contemporaine<sup>6</sup>. » La domination des arts allemand et italien semble tributaire de la montée de cette nouvelle valeur sociale. Dans la mesure où les États-Unis sont le centre du monde artistique depuis 1945, le nouveau statut de ces deux pays outre-Atlantique est un indicateur de cette ouverture, dont la prémisse argumentative est que les influences et inspirations artistiques ne sont *pas* internationales mais régionales.

Cependant, cette ouverture à l'*Autre*, ce cosmopolitisme naissant, demeure limitée aux problématiques qui rejoignent l'intérêt occidental. La domination est moins celle des Allemands qu'une domination du nationalisme comme qualificatif artistique, et la RFA possède l'atout d'être un lieu historique symbolique, noyau de deux événements mythiques du 20<sup>e</sup> siècle qui marquent l'imaginaire collectif. De fait, ce n'est pas l'art allemand qui intéresse les gens, mais l'art allemand à travers la question de la reconstruction identitaire *après* le nazisme et *malgré* la division Est-Ouest du pays. Le mythe prend appui sur une appellation : le néo-expressionnisme, dont le consensus sur son usage grandit au même rythme que l'exposition et la popularisation de ses artistes. Cette orientation discursive est facilitée par le contenu référentiel du label « expressionnisme », par la division du « retour » en fonction de l'identité nationale des artistes et par le rayonnement des Allemands, globalement limité à cinq grands noms : Georg Baselitz, Jörg Immendorff, Markus Lüpertz,

<sup>5</sup> Voir Germano Celant, *loc. cit.*

<sup>6</sup> Wolfgang Max Faust et Christos M. Joachimides, *op. cit.*, p.19.

Anselm Kiefer et A.R. Penck. La définition du néo-expressionnisme allemand se base aussi sur deux archétypes historiques – la Deuxième Guerre mondiale et la Guerre Froide – et fait de l'artiste allemand un héros-victime tentant de retrouver, à travers son art, son essence identitaire (perdue par le nazisme) tout en se faisant le dénonciateur d'une situation internationale au bord du gouffre (Guerre Froide). L'aspect politique des œuvres supplée à l'aspect formaliste, qui a disparu du discours critique avec la remise en question de l'avant-garde moderniste<sup>7</sup>.

Les deux dynamiques filiatives – intergénérationnelle maître-élève et expressionnisme historique – sont les arguments historiques légitimant le concept de « néo-expressionnisme ». Ils sont créateurs d'une continuité historique basée sur la longue durée et d'un effet de groupe, eux-mêmes créateur de l'idée d'un mouvement. Mais l'idée d'un groupe homogène s'avère fausse, dans la mesure où la définition basée sur la filiation à l'expressionnisme historique et au deuil d'une identité perdue n'est qu'un sujet parmi d'autres chez ses artistes. « Néo-expressionnisme allemand » est un terme généralisant, globalisant et homogénéisant qui ne permet aucune nuance. Il a été créé par le monde de l'art et il a perdu ses lettres de noblesse parce que le monde de l'art a refusé la nuance pour choisir un concept.

Le terme de « néo-expressionnisme » est une étiquette facile qui fonctionne à peu près comme une autre étiquette incurable du marketing : « Die Neuen Wilden ». Ces deux étiquettes sont l'expression d'une impuissance face à ce phénomène de peinture qui détermine de façon si spectaculaire la situation artistique de ces dernières années.<sup>8</sup>

Néo-expressionnisme est un slogan publicitaire et n'a été utilisé que pour vendre une idée et un groupe. C'est un label qu'il est impossible de réduire à un mouvement, un mot-clé pour ne pas s'encombrer d'explications théoriques trop poussées sur une situation artistique tributaire d'un contexte intellectuel, social, politique et économique mondial en pleine transformation. Alors que les artistes revendiquent l'explosion des genres et la non spécificité du médium artistique depuis les années soixante, les théoriciens de l'art voient dans la similarité plastique une parenté idéologique, le partage d'une même conception de l'art et de ce qu'est l'artiste

<sup>7</sup> Suzie Gablik, « *Has Modernism Failed* » (1984) cité dans Carter Ratcliff, « *Dramatis Personae, Part I: Dim Views, Dire Warnings, Art-World Cassandra* », *Art in America*, vol.73, n°9, (septembre 1985), p.13.

<sup>8</sup> Wolfgang Max Faust et Christos M. Joachimmides, *op. cit.*, p.24.

dans le monde. « Néo-expressionnisme » crée un autre horizon d'attentes, un champ déjà labouré par la valorisation des identités minoritaire au sein du discours postmoderne, soit la recherche de la germanité dans les œuvres allemande.

Nombre de critiques oscillent entre les discours jonché de stéréotypes et une volonté d'apporter des nuances la définition léchée du « Néo-expressionnisme ». À cela s'ajoute l'ambiguïté des revues par rapport à ce mouvement, dont les lignes éditoriales manquent de clarté. Mis à part *Art Studio* et *October*, les revues publient non seulement des opinions divergentes quant à la valeur de cet art, mais des orientations théoriques antagonistes. Nous ne voulons pas insinuer qu'une revue ne devrait pas, pour faire l'analogie avec le débat entre l'*Action Painting* et l'Expressionnisme Abstrait, publier un texte de Clement Greenberg si elle en a publié un d'Harold Rosenberg. Il est intéressant de voir une tribune comme *Art press* devenir le lieu de confrontations esthétiques, mais les protagonistes du débats semblent engagés dans un dialogue de sourds : ils ne prennent pas position les uns par rapport aux autres, ne se réfèrent à aucune théorie ou idée, ne se citent pas mutuellement. Il n'y a que l'utilisation des labels qui permettent au lecteur de comprendre les ramifications de leur pensée. Quant à l'histoire de l'art, elle retient l'opinion non pas tous les *leaders* du discours qui ont appuyé le « retour » en préconisant la nuance (Wolfgang Max Faust, Siegfried Gohr ou Jean-Christophe Ammann), mais des *leaders* qui participent à la propagation du mythe en le répétant constamment (Achille Bonito Oliva, Donald B. Kuspit ou Marc Rosenthal) et des *leaders* formalistes (B.H.D. Buchloh, Germano Celant ou Carter Ratcliff) qui appuient leurs théories invalidantes sur le mythe. Ce discours mythifiant est dénoncé par les détracteurs de la nouvelle peinture, car la recherche identitaire, l'exaltation du moi ou le « retour » à la peinture sont des arguments postmodernes dangereux d'un point de vue idéologique : ils renvoient au conservatisme, à un caractère rétrograde annonciateur d'une résurgence de l'« autoritarisme », comme le dit Buchloh. Le souvenir du « retour à l'ordre » des années vingt, lui-même annonciateur du totalitarisme en Europe, est frais dans les mémoires. Cette peur d'une survivance de l'idéologie fasciste se traduit par une invalidation des néo-expressionnistes, mais surtout de la machine promotionnelle qui l'accompagne.



Il est vrai que c'est à travers le néo-expressionnisme que s'effectue un retour de l'Europe comme leader de l'art contemporain. La RFA a investi énormément d'argent dans la culture en général et dans l'art contemporain en particulier : construction de musées, organisation de *blockbusters* impliquant la collaboration tant des galeristes que des entreprises. C'est la première tendance en art contemporain à profiter de moyens aussi colossaux. C'est l'affirmation d'un pouvoir sans précédent qui, aujourd'hui, s'avère être la norme des musées qui en ont les moyens, comme le Centre Georges Pompidou ou le MoMa. Il est aussi vrai que la peinture se vend mieux que toute autre production artistique. Dans une entrevue accordée à *Art press*, l'artiste Bertrand Lavier s'exprime en ces termes : « [e]t quand il y a de la peinture, au sens matériel du terme, c'est encore mieux. Même pour un public initié, le fait que l'œuvre sente un peu les « dessous de bras » est encore une garantie. Même si, depuis Marcel Duchamp, l'artiste transpire moins dans son atelier<sup>9</sup>. » Le « retour à la tradition » se présente donc comme le premier mouvement enfanté par ce que la sociologue de l'art Raymonde Moulin a nommé le « couple conservateur-marchand »<sup>10</sup>. Le rôle de ce système dans l'homologation de l'art contemporain constitue, selon nous, le dernier horizon d'attentes à souligner. Il a contribué à une diffusion de l'art allemand, en préconisant un médium : la peinture figurative. Il a aussi donné la possibilité à cette peinture d'être accompagnée d'une panoplie d'exemples historiques nationaux, prouvant sa filiation à l'expressionnisme.

Offensivement recentré, dans un premier temps, sur la peinture, la peinture figurative et partant, le tableau, marchandise plus propice tant au commerce qu'à l'institution, le marché a accentué sa mondialisation, démultipliant ses investisseurs publics et privés, déplaçant ses centres décisionnels (principalement vers la RFA), sophistiquant et accélérant la production et le renouvellement de ses stocks [...]obtenant enfin sans délai la labélisation [sic.] muséale et l'effet amplificateur des « grandes expositions » où se dramatisent ses enjeux<sup>11</sup>.

Les transformations du monde de l'art contemporain international n'ont cependant rien à voir avec les motivations des artistes qui en ont profité en premier. D'un point de vue économique, le monde de l'art contemporain, comme l'a souligné Alain Quemin dans son

<sup>9</sup> Catherine Millet et Bertrand Lavier, « La fameuse presbytie de l'art », *Art press*, n° 118 (octobre 1987), p.17.

<sup>10</sup> Raymonde Moulin, *op. cit.*, p.67.

<sup>11</sup> Christian Bernard, « Weskunst, tournant des années 80 », *Art press*, n° 130 (novembre 1988), p.14-15.

rapport sur l'art contemporain international en 2002, la transformation de l'art contemporain dans les années quatre-vingts n'est que la poursuite d'une voie dans laquelle il s'est engagé depuis les années soixante. La première grande exposition n'est-elle pas *Quand les attitudes deviennent forme* ? La mondialisation du réseau muséal par lequel voyagent les expositions *blockbusters* est devenu la norme essentiel à l'existence même de ces expositions gigantesques, mais aussi pour l'affirmation de la position dominante au sein du monde de l'art pour les musées / villes qui les accueillent. D'un autre côté, personne ne fait cas du prix actuel des œuvres nouvellement homologuées qui dépasse largement les valeurs atteintes en 1980. Il n'y a pas d'artistes utilisant les moyens de la publicité dans une seule volonté pécuniaire. Tirer profit d'un système ne veut pas dire que la création a précédé la diffusion. Ce qui a eu lieu dans les années quatre-vingts n'a pas été prévu par des artistes sans scrupule attirés par l'appât du gain. Ce n'est pas la pertinence historique du néo-expressionnisme qui est à revoir, mais le discours qui l'a accompagné.

Il n'en demeure pas moins qu'entre la fin des années soixante-dix et le milieu des années quatre-vingts, soit en l'espace de moins d'une décennie, les artistes du néo-expressionnisme allemand sont passés de nouveaux postmodernes à conservateurs réactionnaires. Dans le numéro d'*Artstudio* consacré à Joseph Beuys, Michael Spens, dans une ode à l'artiste récemment décédé, avance même que l'artiste se retournerait dans sa tombe s'il voyait cette nouvelle génération d'artistes de droite avoir autant de succès.<sup>12</sup> Sachant le rôle actif joué par l'artiste, en tant que professeur, de sa participation aux événements organisés par ses étudiants – que ce soit Kiefer, Immendorff ou Walter Dahn – tous rattachés au néo-expressionnisme allemand, nous nous permettons d'en douter. Sachant aussi, nous nous permettons de le rappeler<sup>13</sup>, que la dernière participation active de Beuys dans le milieu de l'art est une discussion chapeauté par Jean-Christophe Ammann, entre Kounellis, Kiefer, Cucchi et lui, alors qu'il était mourant, dans le cadre d'une exposition Cucchi à la Kunsthalle de Bâle, qui donne lieu à la publication de *Bâtissons une Cathédrale* (1986), il est clair que Beuys ne partageait pas l'opinion que l'éditeur de *Artstudio* lui prête concernant la tangente prise par l'art contemporain, surtout en ce qui a trait à l'orientation politique.

<sup>12</sup> Michael Spens, « Comment: Joseph Beuys (1921-1986) », *Studio International*, vol. 199, n° 1912 (mars 1986), p. 2.

<sup>13</sup> Voir chapitre 1.

Malheureusement, ce type de commentaire est tributaire de la diffusion de théories aussi galvaudées que stéréotypées. Ce n'est pas aux artistes qu'il aurait fallu s'en prendre en premier, mais bien aux auteurs des discours. Si certains théoriciens allemands, comme Faust ou Gohr ont tenté d'ajuster et réajuster le tir, ils n'ont pas pu empêcher la prolifération d'une théorie de l'art allemand axée sur la recherche de l'identité nationale et d'un pardon face à une mémoire collective marquée au fer rouge par le nazisme.

Il faut cependant nuancer l'impact négatif de cette diffusion d'un art allemand sous l'égide galvaudée du mythe. La place des néo-expressionnistes dans le monde de l'art contemporain est tributaire du rayonnement qu'elle connaît dans les années quatre-vingt. D'ailleurs, la chute des marchés boursiers, suite à la deuxième Guerre du Golfe, n'a affecté que temporairement la situation économique des artistes qui avaient déjà atteint le statut de « valeur classée <sup>14</sup> » ou plutôt, leur remontée dans les marchés a confirmé le statut de « valeur classée » de la première génération du dit néo-expressionnisme allemand. En 2003, Georg Baselitz est encore parmi les dix premiers du Kunstkompass. En 2006, Jörg Immendorff bénéficie d'une rétrospective à la Neue Galerie de Berlin. Ce n'est par contre pas le cas des artistes affiliés à la deuxième génération. Parallèlement à l'exposition Immendorff, Rainer Fetting est confiné aux centres d'art régionaux. Ces œuvres font certes partie de la collection de la Hamburger Bahnhof à Berlin, mais elles sont cachées dans les réserves. D'ailleurs, quel musée d'envergure internationale inclut ces artistes dans son accrochage ? Ils sont devenus les *Pompiers* des années 1980, refoulé par l'histoire de l'art au même titre que le furent Bouguereau et Cabanel il n'y a pas si longtemps.

Qui plus est, cette tendance à la mythification tend à s'estomper quelque peu, d'une part grâce au travail de quelques historiens d'art et l'organisation d'expositions comme *German Art From Beckmann To Richter : Images Of A Divided Country* à Berlin ou *Blickpunkte et Sympathy for the devil, Art and rock and roll since 1967*<sup>15</sup> dont il a été question dans le

---

<sup>14</sup> Voir, pour l'analyse de l'évolution de la valeur économique du néo-expressionnisme allemand, entre 1980 et 1996, Florentina Lunghu, « Analyse sociologique de la place du nouvel expressionnisme sur le marché et dans le monde de l'art contemporain international (1980-1996) », Mémoire, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2003, chapitre 3.

<sup>15</sup> Nous souhaitons souligner que cette exposition fut présentée au Musée d'art contemporain de Montréal en automne 2008, mais elle a été amputée de plus de la moitié du corpus initial en raison du manque d'espace.

troisième chapitre de ce mémoire. Ces expositions sont représentatives d'un changement dans l'angle d'approche de la décennie quatre-vingts, de nuances apportées quant à la problématique identitaire et du rôle de la peinture figurative, l'art affilié au néo-expressionnisme allemand se détache tranquillement de la caricature. D'autre part la mise en place d'une nouvelle dynamique filiative avec une génération de peintres figuratifs émergent au niveau international, connus sous les appellations « École de Dresde » et « École de Leipzig » redore le blason de peintres tel que Martin Kippenberger, Jiri Georg Dokoupil ou Werner Büttner, issus de la Mülheimer Freiheit<sup>16</sup>. Il semble que certains artistes de la deuxième génération du néo-expressionnisme allemands gravissent les premières marches de la postérité, de la même manière que l'art conceptuel fut mis de côté par les organisateurs de la 39<sup>e</sup> Biennale de Venise – parce que, nous l'avons souligné dans le premier chapitre de cette recherche, il ne possédait pas de descendance artistique – pour revenir en force au début de la décennie suivante.

---

<sup>16</sup> Voir Maïté Vissault, « *Young German Artists* en trois actes et deux lieux : Berlin-Cologne », *La nouvelle peinture allemande*, Nîmes, Actes sud / Arles, Carré d'art, 2005, 187 p.

## APPENDICE A

### REPRODUCTIONS D'OEUVRE

Fig. 1. <i>KaDeW</i> .....	p. 110
Fig. 2. <i>Le peintre en manteau – le genre nouveau – première image fracturée</i> .....	p. 111
Fig. 3. <i>Café Deutschland I</i> .....	p. 112
Fig. 4. <i>Standort</i> .....	p. 113
Fig. 5. <i>Salomé und Luciano</i> .....	p. 114
Fig. 6. <i>Nudité et réchauffeur</i> .....	p. 115
Fig. 7. <i>Fuck I</i> .....	p. 116
Fig. 8. <i>Indianer</i> .....	p. 117
Fig. 9. <i>Modèle pour une sculpture</i> .....	p. 118
Fig. 10. <i>Tes cheveux d'or, Marguerite</i> .....	p. 119
Fig. 11. <i>Fuite en Égypte</i> .....	p. 120
Fig. 12. <i>Guerre</i> .....	p. 121



Figure 1 SALOMÉ (Wolfgang Cihlarz) et Luciano CASTELLI, *KaDeWe*, 1980, Acrylique sur toile, 320 x 480 cm.



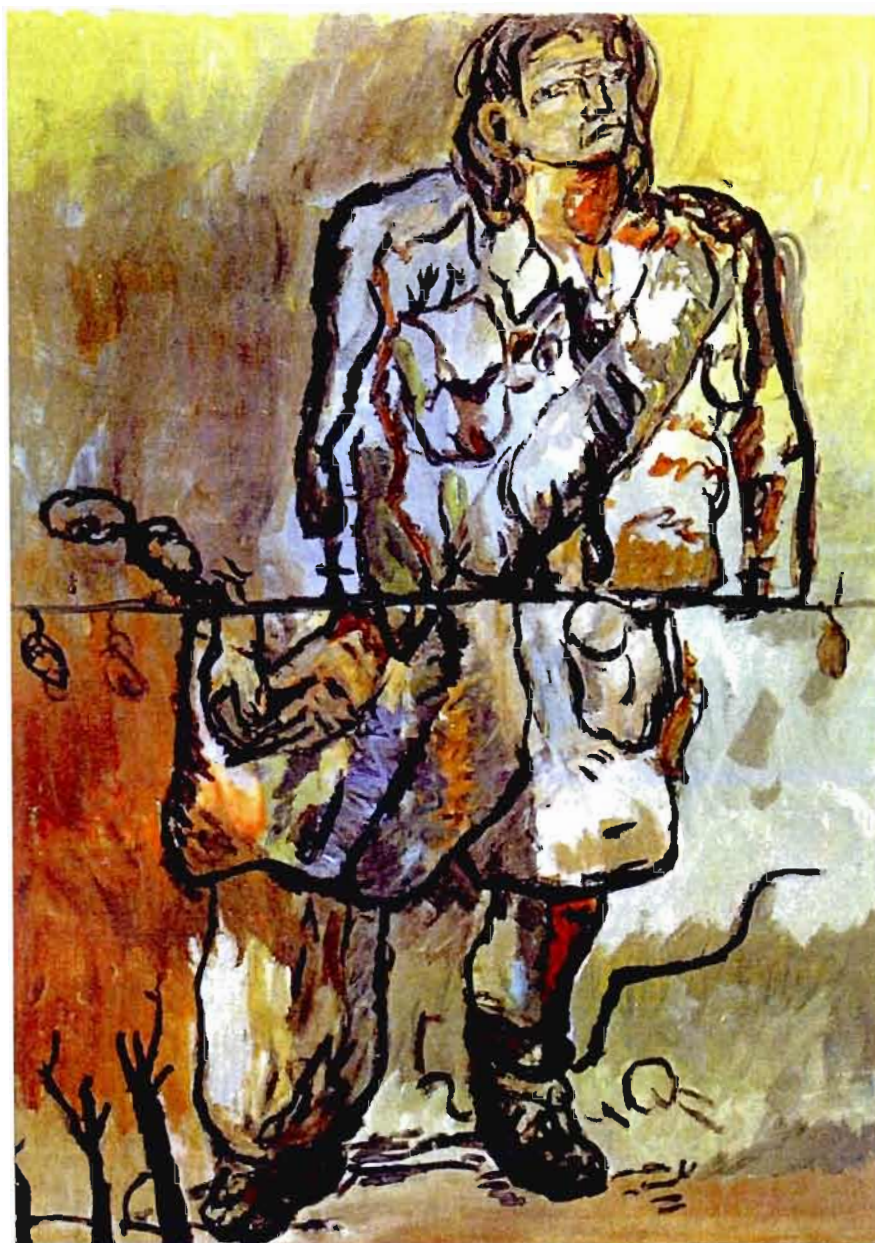


Figure 2      BASELITZ, Georg, *Le peintre en manteau – le genre nouveau – première image fracturée*, 1966, Huile sur toile, 250 x 190 cm, Collection Kleihues, Berlin.





Figure 3 IMMENDORFF, Jörg, *Café Deutschland I*, Série *Café Deutschland*, 1977-1978, 282 x 320 cm, Neue Galerie, collection Ludwig, Aix-La-Chapelle.



Figure 4

PENCK, A.R., *Standort* (Standpoint), 1971, Acrylique sur toile, 290 x 290 cm, Staatsgalerie, Stuttgart.



Figure 5 CASTELLI, Luciano, *Salomé und Luciano* (Salomé et Luciano), 1979-1980, Résine synthétique sur toile, 240 x 200 cm.





Figure 6 FETTING, Rainer, *Nudité et réchauffeur*, 1989, Peinture sur toile, 127 x 193 cm.



Figure 7      SALOMÉ (Wolfgang Cihlarz), série *Fuck, Fuck 1*, 1977, Acrylique sur toile, 160 x 210 cm.



Figure 8

FETTING, Rainer, *Indianer*, 1982, détrempe sur toile, 230 x 190 cm, coll. n.a.



Figure 9

BASELITZ, Georg, *Modèle pour une sculpture (Modell für eine Skulptur)*, 1979-1980, 178 x 147 x 244 cm, Bois et acrylique, Musée Ludwig, Cologne (RFA), 1979-1980.





Figure 10

KIEFER, Anselm, *Tes cheveux d'or, Marguerite*, série *Marguerite-Sulamite*, 1981, huile, émulsion et paille sur toile, 105 x 170 cm.

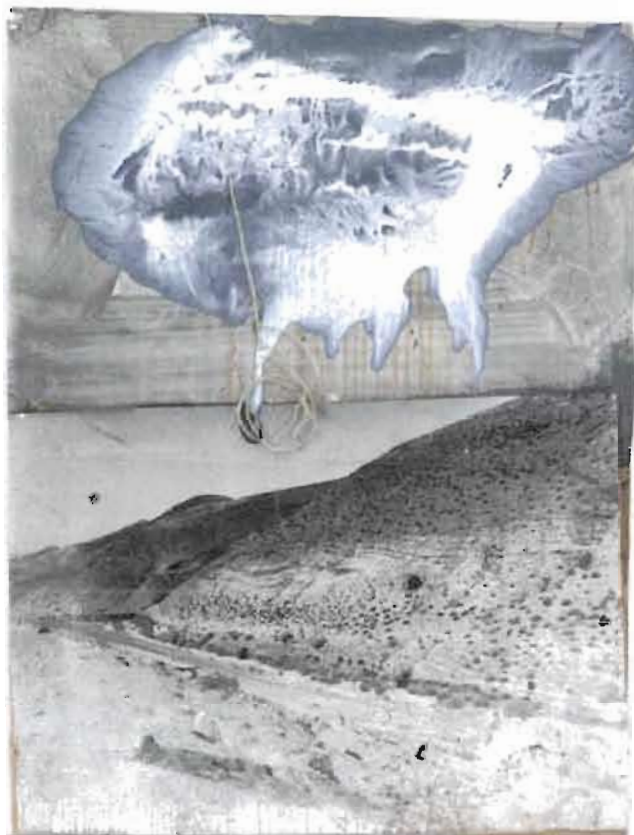


Figure 11

KIEFER, Anselm, *Fuite en Égypte*, 1984, Peinture de polymère, charbon de bois, gélatine d'argent et corde sur tableau, 109,5 x 85 cm, MoMa, New York.



Figure 12

DIX, Otto, *Guerre*, 1929-1932, technique mixte sur tableau de bois, tryptique avec prédelle, 204 x 204 cm (panneau central), 60 x 204 cm (prédelle), Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Neue Meister.

## APPENDICE B

### DIVERS

« *An abbreviated Who's Who* ». Tableau explicatif des artistes allemands du néo-expressionnisme.....p.123

Tableau chronologique des expositions citées.....p.124

Calendrier des expositions. Artistes allemands dans trois galeries new-yorkaises.....p.130



## « An Abbreviated Who's Who »<sup>1</sup>

Par Donald B. Kuspit

### Tableau des artistes allemands associés au néo-expressionnisme (1982)

#### **Georg Baselitz**

Né Georg Kern, Deutschbaselitz (1938), Saxe (République Démocratique d'Allemagne, RDA). Venu à Berlin Ouest en 1957. Vit à Derneburg Bei Hildesheim. Première exposition collective (PEC) « Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes für bildende Künste », Berlin (1964). Première exposition solo (PES) : « Pandämonium I » (exposition et manifeste, avec Eugen Schönebeck), Berlin (1961).

#### **Markus Lüpertz**

Né à Liberec (1941), Bohême (Tchécoslovaquie), Venu en République Fédérale d'Allemagne (RFA) en 1948 (la famille a fuit la prise du pays par les soviétiques). Vit à Berlin Ouest, enseigne à Karlsruhe. PEC : « Jeune peintre de Berlin », Genève, Milan, Paris (1967). PES : Galerie Grossgörschen, Berlin (1965).

#### **A.R. Penck**

Né Ralph Winckler à Dresde (RDA). Venu en RFA en 1980. Vit à Cologne. PEC (en RFA) : « Prospect 71 », Kunsthalle de Düsseldorf (1971). PES (en RFA) : Galerie Michael Werner, Cologne (1969).

#### **Jörg Immendorff**

Né à Bleckede (1945), Basse-Saxe. Vit à Düsseldorf. PEC : « Hommage à Lidice », Galerie René Bloch, Berlin (1967). PES : Galerie Schmela, Düsseldorf (1966).

#### **Sigmar Polke**

Né à Oels (1941), Silésie (RDA). Quitte la RDA en 1953. Vit à Cologne. PEC : « Street Demonstration in Düsseldorf » (Kaiserstrasse) (1963). PES : Galerie René Bloch, Berlin (1966).

#### **Anselm Kiefer**

Né à Donaueschingen (1945). Vit à Hornbach-Walldürn. PEC : « 14 X 14 », Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, 1973. PES : Galerie Michael Werner, Cologne (1973).

### Artistes Berlinois

#### **K.H. Hödicke**

Né à Berlin (1938). Vit à Berlin. PEC : « Néo-Dada, Pop, Décollage, Kapitalistischer Realismus », Galerie René Bloch, Berlin (1964). PES : Galerie Grossgörschen, Berlin (1964).

#### **Bernd Koberling**

Né à Berlin (1938). Vit à Berlin. PEC : « Retrospektive Grossgörschen », Berlin (1965). PES : Galerie Grossgörschen, Berlin (1964).

#### **Bernd Zimmer**

Né à Planegg bei München (1948). Vit à Berlin. PES : Galerie Moritzplatz, Berlin (1977).

#### **Salomé**

Né Wolfgang Cilarz à Karlsruhe (1954). Vit à Berlin. PEC : « Kunstpreis junger Westen », Recklinghausen (1975). PES : Painting, Photographs, Objects, Performance », Galerie Moritzplatz, Berlin (1977).

#### **Helmut Middendorf**

Né à Dinklage (1953). Vit à Berlin. PEC : « Freie Berliner Kunstausstellung » (1971). PES : Galerie Moritzplatz, Berlin (1977).

#### **Rainer Fetting**

Né à Wilhemshaven. Vit à Berlin. PEC : « Freie Berliner Kunstausstellung » (1971). PES : Galerie Moritzplatz, Berlin (1977).

#### **Elvira Bach**

Né à Neuenhain, Taunus (1951). Vit à Berlin. PES : Badewannenbilder, Berlin (1979).

### Groupe Mulheimer Freiheit, Cologne

Dahn et les autres exposent en tant que membre de Mulheimer Freiheit (Cologne-Deutz) depuis 1980.

#### **Walter Dahn**

Né à Krefeld (1954). Vit à Cologne.

#### **Georg Jiri Dokoupil**

Né à Bruntal (1954), Tchécoslovaquie. Fuit avec sa famille à Vienne en 1968 (été suivant le Printemps de Prague). Vit à Cologne.

#### **Peter Bommels**

Né à Frauenberg, Euskirchen (1951). Vit à Cologne.

#### **Hans Peter Adamski**

Né à Kloster-Oessede (1947). Vit à Cologne.

#### **Gerard Kever**

Né à Aachen (1956). Vit à Cologne.

#### **Gerhard Naschberger**

Né à Klagenfurt (1955). Vit à Cologne.

### Artistes Hambourgeois

#### **Werner Büttner**

Né à Jena-Thüringen. Vit à Hambourg. PEC : « Finger für Deutschland », Düsseldorf (1980) (Studio d'Immendorff). PES : Galerie Paul Maenz, Cologne (1980).

#### **Albert Oelhen**

Né à Krefeld (1954). Vit à Hambourg. PEC : « Finger für Deutschland », Düsseldorf (1980) (Studio d'Immendorff). PES : Galerie Paul Maenz, Cologne (1980).

<sup>1</sup> Donald B. Kuspit, « Acts Of Agression . German Art Today », p.145

Les données biographiques inscrites ici ont été traduites de l'anglais. Il est à noter que les artistes de la deuxième génération sont regroupés par ville et que des artistes importants sur la scène allemande, tel que Luciano Castelli (membre et cofondateur de la Galerie Moritzplatz), ne sont pas signifiés ici.

**Tableau chronologique des expositions citées**

<b>Année de l'exposition</b>	<b>Europe</b>	<b>Amérique</b>
<b>1975</b>	<i><b>A.R. Penck</b></i> Johannes Gachnang Kunsthalle (Berne, Suisse) 22 février au 6 avril	
<b>1976</b>	<i><b>Baselitz</b></i> Johannes Gachnang Kunsthalle (Berne, Suisse) 24 janvier au 7 mars	
<b>1977</b>	<i><b>Documenta 6</b></i> Bazon Brock Museum Fridericianum (Kassel, RFA) été	
<b>1978</b>		<p><i><b>Bad Painting</b></i> James Albertson New Museum of Modern Art (N.Y., USA) 14 janvier au 28 février</p> <p><i><b>New Image Painting</b></i> Richard Marshall Whitney Museum, (N.Y., USA) 5 décembre 1978 au 28 janvier</p> <p><i><b>Whitney Biennial</b></i> Richard Marshall Whitney Museum (N.Y., USA) hiver</p>
<b>1979</b>	<i><b>Le Stanze</b></i> Achille Bonito Oliva Castello Colonna (Grenazzano, Italie) 30 novembre 1979 au 29 février 1980	<p><i><b>Pictures</b></i> Douglas Crimp Artists Space (N.Y., USA) 24 septembre au 29 octobre Voyage aussi au Colorado, Los Angeles et Oberlin</p>

1980	<p><b><i>Les nouveaux fauves/Neue Wilden</i></b>  Commissaire non trouvé  Neue Galerie-Sammlung Ludwig  (Aix-la-Chapelle et Aachen)  19 janvier au 21 mars</p> <p><b><i>Heftige Malerei</i></b>  Commissaire non trouvé  Haus am Waldsee (Berlin-Ouest,  RFA)  Printemps 1980</p> <p><b><i>Nuova Imagine</i></b>  Achille Bonito Oliva  Pallazo della Triennale (Milan,  Italie)  avril à juillet</p> <p><b><i>39<sup>e</sup> Biennale de Venise</i></b>  Achille Bonito Oliva, Harald  Szeemann, Michael Compton et  Martin Kunz  Magazzini del Salc (Venise, Italie)  été</p> <p><b><i>Après le classicisme</i></b>  Bernard Ceysson  Musée d'Art et d'Industrie (Saint-  Étienne, France)  21 novembre 1980 au 10 janvier  1981</p>	
1981	<p><b><i>Art en Allemagne aujourd'hui</i></b>  Animation, Recherche,  Confrontation (Musée) [collectif]  Centre national d'art moderne (Paris,  France)  17 janvier au 8 mars</p> <p><b><i>Peinture en Allemagne :1981</i></b>  Siegfried Gohr  Palais des Beaux-Arts (Bruxelles,  Belgique)  27 mai au 12 juillet</p>	



	<p><b><i>A New Spirit in Painting</i></b>  Christos M. Joachimides, Norman Rosenthal et Nicholas Serota  Royal Academy of Arts (Londres, Angleterre)  30 mai au 16 août</p> <p><b><i>Westkunst et Heute</i></b>  Kasper König et Karl Ruherg  Museen der Stadt (Cologne, RFA)  30 mai au 16 août</p> <p><b><i>Baroque'81. Les débordements d'une avant-garde internationale</i></b>  Catherine Millet et Germano Celant  Musée d'Art Moderne (Paris, France) 1<sup>er</sup> octobre au 15 novembre</p>	
1982	<p><b><i>Avantguardia-Transavantguardia 68-77</i></b>  Achile Bonito Oliva  Mura Aureliane (Rome, Italie)  automne</p> <p><b><i>Documenta 7</i></b>  Rudi Fuchs  Museum Fridericianum (Kassel, RFA) été</p> <p><b><i>Zeitgeist, Internationale Kunstausstellung</i></b>  Christos M. Joachimides, Norman Rosenthal et Robert Rosenblum  Martin-Gropius Bau (Berlin-Ouest)  automne</p>	
1983	<p><b><i>L'Italie et l'Allemagne : nouvelles sensibilités, nouveaux marchés.</i></b>  Rainer Michael Mason  Cabinet des estampes du Musée d'art et d'histoire (Genève, Suisse)  25 mars au 22 mai 1983</p>	<p><b><i>Expressions : New Art From Germany</i></b>  Jack Cowart  Art Museum, (St-Louis, USA)  Juin à août  Voyage dans d'autres musées aux USA</p>

1984	<p><b><i>Von hier aus</i></b> Kasper König Hall 13 du centre Messe (Düsseldorf, RFA) 29 septembre au 2 décembre</p> <p><b><i>La métropole retrouvée. Nouvelle peinture à Berlin</i></b> Christos M. Joachimides Palais des Beaux-Arts (Bruxelles, Belgique) 21 septembre au 4 novembre Service culturel de Bayer AG (Leverkusen, RFA) 18 novembre au 16 décembre</p>	<p><b><i>An International Survey of Recent Painting and Sculpture</i></b> Kynaston McShine MOMA (N.Y., USA) 17 mai au 19 août</p>
1985	<p><b><i>German Art In The 20<sup>th</sup> Century. Painting And Sculpture 1905-1985</i></b> Christos M. Joachimides et Norman Rosenthal Royal Academy of Art (Londres, Angleterre) 11 octobre au 22 décembre Staatsgalerie (Stuttgart, RFA) 8 février au 27 avril 1986</p>	
1986	<p><b><i>Rainer Fetting</i></b> Jean-Christophe Ammann Kunsthalle (Bâle, Suisse) 17 mai au 23 juin Stadtmuseum (Essen, RFA) 31 janvier au 2 mars</p> <p><b><i>Wild visionary Spectral, New German Art</i></b> Ron Radford, Karl Ruhrberg et Wolfgang Max Faust The Art Gallery of South Australia (Adelaide, Australia) 28 février au 24 août</p>	
1987	<p><b><i>British Art in the 20th Century : the Modern Movement</i></b> Susan Compton</p>	<p><b><i>Berlinart 1961-1987</i></b> Kynaston McShine et René Block MoMa (New York, USA) 27 mai au 28 septembre</p>

	Royal Academy of Art (Londres, Angleterre) 15 janvier au 5 avril	
1988		
1989	<p><b><i>Italian Art in the 20th Century : Painting and Sculpture 1900-1988</i></b> Emily Braun Royal Academy of Art (Londres, Angleterre) 14 janvier au 9 avril</p>	<p><b><i>Refigured Painting. The German Image : 1960-1988</i></b> Thomas Krens, Michael Goven et Joseph Thompson Musée Solomon R. Guggenheim, (N.Y., USA) 11 février au 23 avril</p> <p><b><i>Blickpunkte</i></b> Wolfgang Max Fauste et Manon Blanchette Musée d'art contemporain de Montréal et Institut Goethe (Montréal, Canada) 13 septembre 1989 au 14 janvier 1990</p>
Après 1990	<p><b><i>American Art in 20th Century : Painting and Sculpture 1913-1993</i></b> Martin-Gropius Bau (Berlin, RFA) 8 mai au 25 juillet 1993 Royal Academy of Art (Londres, Angleterre) 16 septembre au 12 décembre 1993</p> <p><b><i>German Art 1964-1994</i></b> Thaddaeus Ropac Galerie Thaddaeus Ropac (Salzbourg, Autriche et Paris, France) Exposition tenu dans le cadre du festival de Salzbourg en été 1994</p> <p><b><i>Heftige Malerei</i></b> Beate Elsen-Schwedler Musée Würth (Künzelsau-Gaisbach, RFA) 19 juin au 28 septembre 1997</p>	

	<p><b><i>German Art From Beckmann To Richter: Images of a Divided Country</i></b>  Eckhardt Gillen  Martin-Gropius Bau (Berlin, RFA)  7 septembre 1997 au 11 janvier 1998</p> <p><b><i>Obsessive Malerei – Ein Rückblick auf die Neuen Wilden</i></b>  Diedrich Diederichsen et Götz  Adriani  Zentrum für Kunst und  Medientechnologie (ZKM)  (Karlsruhe, RFA)  27 septembre 2003 au 4 janvier 2004</p> <p><b><i>La nouvelle peinture allemande</i></b>  Christian Janecke et Hans Christ  Carré d'Art-Musée d'art  contemporain (Nîmes, France)  11 mai au 18 septembre 2005</p> <p><b><i>Punk. No One Is Innocent</i></b>  Thomas Mießgang  Kunstalle (Vienne, Autriche)  16 mai au 7 septembre 2008</p>	<p><b><i>Sympathy for the devil, Art and rock and roll since 1967</i></b>  Dominic Molon et Diedrich  Diederichsen  Museum of Contemporary Art  (Chicago, USA)  29 septembre 2007 au 6 janvier  2008  Museum of Contemporary Art  (North Miami, USA)  31 mai au 8 septembre 2008</p>
--	---	--

## Calendrier des expositions

### Artistes allemands dans 3 galeries new-yorkaises

#### **Galerie Sperone-Westwater**

<http://www.speronewestwater.com/cgi-bin/iowa/history/index.html>

*Sperone-Westwater organise en moyenne dix expositions par an dans la décennie 1980. Voilà le résultat des artistes allemands*

*Gerhard Richter*, du 14 janvier au 11 février 1978

*Joseph Beuys*, du 3 mars au 28 avril 1979

*Gerhard Richter*, du 8 au 29 janvier 1983

*Gerhard Richter*, du 5 au 26 mars 1985 (collaboration avec Marian Goodman)

*Gerhard Richter*, du 3 au 24 février 1990 (collaboration avec Marian Goodman)

#### **Galerie Mary Boone**

<http://www.maryboonegallery.com/timeline.html>

*Mary Boone organise en moyenne dix expositions par an dans la décennie 1980. Voilà le résultat des artistes allemands associés au néo-expressionnisme*

*Rainer Fetting*, Helmut Middendorf, du 9 mai au 4 juin 1981

*Rainer Fetting*, du 5 décembre 1981 au 6 janvier 1982

*Anselm Kiefer*, du 6 au 27 novembre 1982

*Walter Dahn*, Jiri Georg Dokoupil, du 4 au 20 juin 1983

*A.R. Penck*, du 7 au 28 janvier 1984

*Jörg Immendorff*, du 4 au 25 février 1984

*Georg Baselitz*, du 7 au 28 avril 1984

*Markus Lüpertz*, du 8 au 29 septembre 1984

*Sigmar Polke*, du 5 au 26 janvier 1985

*Georg Baselitz*, Joseph Beuys, Brice Marden, du 5 au 26 octobre 1985

*A.R. Penck*, du 2 au 30 novembre 1985

*Jörg Immendorff*, du 4 au 25 janvier 1985

*Georg Baselitz*, du 6 au 26 avril 1986

*Sigmar Polke*, du 8 au 29 novembre 1986

*Markus Lüpertz*, du 6 au 27 décembre 1986

*Georg Baselitz*, du 21 novembre au 23 décembre 1987

*Sigmar Polke*, du 6 au 27 février 1988

*A.R. Penck*, du 4 au 25 février 1989

*Sigmar Polke*, du 1<sup>er</sup> au 29 avril 1989

*Sigmar Polke*, du 5 au 26 mai 1990

*Markus Lüpertz*, du 2 au 30 juin 1990

*Georg Baselitz*, du 16 novembre au 21 décembre 1991

## Galerie Metro Picture

<http://www.metropicturesgallery.com/index.php?mode=past>

*Metro Pictures organise en moyenne dix expositions par an dans la décennie 1980. Voilà le résultat des artistes allemands*

*Painting*, du 9 au 30 janvier 1981

Présentant : Richard Artschwager, Jonathan Borofsky, Jedd Garet, Jack Goldstein, Michael Hurson, Thomas Lawson, Robert Moskowitz, Gerhard Richter, Walter Robinson, Ed Ruscha

*Group Show*, du 2 juin au 28 juillet 1983

Présentant : Werner Büttner, RenŽ Daniels, Jack Goldstein, Mike Kelley, Thomas Lawson, Robert Longo, John Miller, Albert Oehlen, Cindy Sherman, Laurie Simmons

*Werner Büttner, Martin Kippenberger, Albert Oehlen, Markus Oehlen*, du 20 octobre au 17 novembre 1983

*Werner Büttner*, du 30 mars au 20 avril 1984

*Martin Kippenberger*, du 25 mai au 15 juin 1984

*Selected Works*, du 7 au 28 septembre 1984

Présentant : Werner Büttner, Jack Goldstein, Peter Halley, Mike Kelley, Martin Kippenberger, Louise Lawler, Thomas Lawson, Robert Longo, Cindy Sherman

*Group Show*, du 22 juin au 30 juillet

Présentant : Werner Büttner, Jack Goldstein, Mike Kelley, Martin Kippenberger, Louise Lawler, Thomas Lawson, Robert Longo, John Miller, Walter Robinson, Cindy Sherman, Laurie Simmons, James Welling

*Werner Büttner, Half an Hour of Modern Art*, du 13 septembre au 11 octobre 1985

*Group Exhibition*, du 21 juin au 7 septembre 1985

Présentant : Werner Büttner, RenŽ Daniels, Jack Goldstein, Mike Kelley, Martin Kippenberger, Louise Lawler, Thomas Lawson, Robert Longo, John Miller, Walter Robinson, Andreas Schulze, Cindy Sherman, Laurie Simmons

*Group Show*, du 26 septembre au 24 octobre 1986

Présentant : Jennifer Bolande, Werner Büttner, Frank Gehry, Robert Hamon, Ronald Jones, Louise Lawler, Louise Lawler, Thomas Lawson, Robert Longo, John Miller, Steven Parrino, Cindy Sherman

*Art Against Aids*, du 4 juin au 31 juillet 1986

Présentant : Vito Acconci, Gretchen Bender, Werner Büttner, Ronald Jones, Mike Kelley, Martin Kippenberger, Louise Lawler, Thomas Lawson, Robert Longo, John Miller, Walter Robinson, Cindy Sherman, Laurie Simmons

*Martin Kippenberger*, du 31 octobre au 28 novembre 1986

*Hover Culture*, du 28 mai au 25 juin 1987

Présentant : Jennifer Bolande, Jiri George Dokoupil, Peter Halley, Sherrie Levine, Richard Prince, Haim Steinbach

*Drawings*, du 10 février au 3 mars 1989

Présentant : Werner Büttner, Mike Kelley, Martin Kippenberger, Robert Longo, John Miller

*Martin Kippenberger*, du 10 mars au 7 avril 1989

*Group Show*, du 12 janvier au 26 janvier 1990

Présentant : Jennifer Bolande, Ronald Jones, Mike Kelley, Martin Kippenberger, Louise Lawler, Marlene McCarty, John Miller, Jim Shaw, Laurie Simmons, Fred Wilson

*Group Show*, du 29 juin au 31 juillet

Présentant : Jennifer Bolande, Ronald Jones, Mike Kelley, Martin Kippenberger, Louise Lawler, Robert Longo, Marlene McCarty, John Miller, Cindy Sherman, Fred Wilson

*Martin Kippenberger*, du 7 mars au 4 avril 1991

*Group Show*, du 20 juin au 31 juillet

Présentant : Jennifer Bolande, Ronald Jones, Mike Kelley, Martin Kippenberger, John Miller, Laurie Simmons

*Group Show*, du 15 mai au 26 juin 1992

Présentant : Mike Kelley, Martin Kippenberger, Louise Lawler, Cindy Sherman, Gary Simmons

*Martin Kippenberger Pictures of an Exhibition, Part 2*, du 22 janvier au 19 février 1993

*Group Show*, du 4 juin au 30 juillet 1993

Présentant : Martin Kippenberger, Mike Kelley, Louise Lawler, Robert Longo, Tony Oursler, Jim Shaw, Gary Simmons, Laurie Simmons, Fred Wilson



## BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

### Ouvrages de référence

- Baselitz, Georg. 1961. « Manifestes du Pandämonium ». In *Art en théorie, 1900-1990 : Une Anthologie*. 1997. sous la dir. de Charles Harrison et Paul Wood. Trad. de l'anglais par Annick Baudoin et collaborateurs. p.683-685.Paris: Hazan.
- Breuille, Jean-Philippe. 1991. *L'Art du XX<sup>e</sup> siècle : Dictionnaire de peinture et de sculpture*. Coll. « Essentiel », Paris: Larousse, 896 p.
- Bois, Yve-Alain. 1990. «Modernisme et postmodernisme». In *Encyclopaedia universalis*. p. 473-490. Paris: Encyclopaedia universalis.
- Chapon, Dominique. 1997. *Chronologie de l'histoire de l'art*. Coll. « Le temps déployé », Paris: Larousse, 72 p.
- Delarge, Jean-Pierre. 2001. *Dictionnaire des arts plastiques modernes et contemporains*. Paris: Gründ, 1367 p.
- Franzy, Nancy. 2000. *The Penguin concise dictionary of art history*. New York: Penguin Reference, 774 p.

### Sites internet

- <http://www.artzari.fr/fiche-texte.Exposition-Anselm-Kiefer.html> [site consulté le 12 mai 2010].
- Troncy, Éric. « Années 80 : le « post-no future » », *Le colonel moutarde dans la bibliothèque avec le chandelier—(textes 1985-1998)*; <http://www.lespressesdureel.com/PDF/62.pdf> [site consulté le 5/05/2010].

### Études : livres

- Animation, Recherche, Confrontation (Musée). 1981. *Art Allemagne Aujourd'hui : Différents aspects de l'art actuel en République Fédérale d'Allemagne*. Catalogue d'exposition (Paris, Arc/Musée d'art moderne, 17 janvier-8 mars 1981), Paris: Animation Recherche Confrontation (musée). 315 p.
- Albertson, James (cons. inv.). 1978. « *Bad* » *Painting*, Catalogue d'exposition (New York, New Museum of Modern Art, 14 janvier -28 février 1978), New York: New Museum of Modern Art. 40 p.
- Ardenne, Paul. 1997. *Art : L'âge contemporain : Une histoire des arts plastiques à la fin du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris: Éditions du Regard, 431 p.
- Belting, Hans. 1999. *L'histoire de l'art est-elle finie ?*. Trad. de l'allemand par Jean-François Poirier et Yves Michaud. Coll. « Rayon art », Nîmes: Jacqueline Chambon, 146 p.
- Blanchet, Arlette. 1985. « Analyse du discours sur la New Image ». Mémoire, Montréal, Université du Québec, 1985, 223 p.

- Blanchette, Manon et Wolfgang Max Faust (cons. inv.). 1989. *Blickpunkte*. Catalogue d'exposition (Montréal, Musée d'art contemporain, 13 septembre 1989-14 janvier 1990), Montréal: Musée d'art contemporain. 2 vol.
- Baudrillard, Jean. 1982. *Le système des objets*. Coll. « Tel », Paris: Gallimard, 288 p.
- Bonito-Oliva, Achille. 1982. *Trans avantgarde International*. Milan: Giancarlo Politi Editore, 319 p.
- Bourseiller, Christophe. 2008. *Génération chaos. Punk, New Wave. 1975-1981*. Coll. « X-trême », Paris: Denoël, 321 p.
- Buckhart, Jaqueline (éd.), Jean-Christophe Ammann, Joseph Beuys, Enzo Cucchi, Anselm Kiefer et Jannis Kounellis. 1988. *Beuys, Cucchi, Kiefer, Kounellis : Bâtissons une cathédrale : Ein Gespräch*. Trad. de l'allemand par Olivier Mannoni. Paris: L'Arche, 239 p.
- Camé, Jean-François. 1976. *Les structures fondamentales de l'univers imaginaire miltonien*. Coll. « Études anglaises », Paris: M. Didier, 594 p.
- Celant, Germano. 1989. *Inexpressionnisme : L'art au-delà de l'ère post-moderne : Inespressionismo* Trad. de l'italien par Dominique Férault. Paris: A. Biro, 450 p.
- Diederichsen, Diedrich (cons. inv.). 2008. « *Intensity, Negation, Plain Language: Wilde Maler, Punk, And Theory In The '80s* », *Sympathy for the devil, Art and rock and roll since 1967*. Catalogue d'exposition (Chicago, Museum of Contemporary Art, 29 septembre 2007-6 janvier 2008 et North Miami, Museum of Contemporary Art, 31 mai-8 septembre 2008), Chicago: Museum of Contemporary Art /New Heaven: Yale University Press. 287 p.
- Dosse, François. 2003. *La marche des idées, Histoire des intellectuels, histoire intellectuelle*. Coll. « Armillaire », Paris: La Découverte, 353 p.
- Ewig, Isabelle et Guitemie Maldonado. 2009. *Lire l'art contemporain : Dans l'intimité des œuvres*. Paris: Larousse, 239 p.
- Faust, Wolfgang Max (cons. inv.), Ron Radford et Karl Rurberg. 1986. *Wild visionary Spectral, New German Art*, Catalogue d'exposition, (exposition itinérante, Australie, 28 février au 24 août 1986) Adelaide: Art Gallery of South Australia. 93 p.
- Garnier, Violette. 1994. « La mémoire retrouvée: Les peintres allemands nés pendant la Seconde guerre mondiale à la recherche de leur identité ». Thèse de doctorat, Paris, Université Paris I, 606 p.
- Gaudard, Pierre-Yves. 1997. *Le fardeau de la mémoire. Le deuil collectif allemand après le national-socialisme*. Coll. « Civilisations et mentalités », Paris: Plon, 286 p.
- Gillen, Eckhardt (cons. inv.). 1997. *German Art From Beckmann To Richter: Divided Country*, Catalogue d'exposition (Berlin, Martin-Gropius-Bau, 7 septembre 1997-11 janvier 1998). Cologne: Dumont. 546 p.
- Ginzburg, Carlo. 2001. « Mythe ». In *À distance, neuf essais sur le point de vue en histoire*. Trad. de l'italien par P.A. Fabre. Coll. « Bibliothèque des histoires », Paris: Gallimard, 248 p.
- Gohr, Siegfried (cons. inv.). 1981. « La nouvelle peinture allemande ». In *1981 : Peinture en Allemagne*. p. 19-30. Bruxelles: Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles.
- Guilbaut, Serge. 1996. *Comment New York vola l'idée de l'art moderne: Expressionnisme abstrait, liberté et guerre Froide*. 2<sup>e</sup> éd. Trad. de l'anglais par Catherine Fraixe. Coll. « Rayon art », Nîmes: Jaqueline Chambon, 342 p.

- Hughes, Robert. 1993. *Rien qu'un critique. Essais sur l'art et les artistes*. 2<sup>e</sup> éd. Trad. de l'anglais par D. Lablanche, M. Lebailly et D Taffin-Jouhaud. Paris: Albin Michel, 353 p.
- Janecke, Christian, Hans Christian Dany et Alexander Kook (cons. inv.). 2005. *La nouvelle peinture allemande*. Catalogue d'exposition (Nîmes, Carré d'Art-Musée d'art contemporain, 11 mai-18 septembre 2005). Nîmes: Actes sud / Arles: Carré d'art. 187 p.
- Joachimides, Christos M., Norman Rosenthal, Nicholas Serota (cons. inv.) et Grande Bretagne, Royal Academy of Art. 1981. *A New Spirit In Painting*. Catalogue d'exposition (Londres, Royal Academy of Arts, 15 janvier-18 mars 1981). Londres: Royal Academy of Arts. 262 p.
- Joachimides, Christos M. (cons. inv.), Wolfgang Max Faust et collaborateurs. 1984. *La Métropole retrouvée : Nouvelle peinture à Berlin*, Catalogue d'exposition (Bruxelles, Palais des beaux-arts, 21 septembre-4 novembre 1984), Berlin: Weidenfeld Kunstbuch. 144 p.
- Kohser-Spohn, Christiane. 2000. *Mouvement étudiant et critique du fascisme en Allemagne durant les années soixante*. Coll. « L'Allemagne d'hier et d'aujourd'hui », Paris: L'Harmattan, 312 p.
- Koselleck, Reinhart. 1979. *Le règne de la critique*. Trad. de l'allemand par Hans Hildenbrand. Coll. « Arguments », Paris: Minuit, 180 p.
- Koselleck, Reinhart. 1990. *Le futur passé : Contribution à la sémantique des temps historiques*. Trad. de l'allemand par Jochen Hoock et Marie-Claire Hoock. 2<sup>e</sup> éd. Paris: École des hautes études en science sociales, 334 p.
- Koselleck, Reinhart. 1997. *L'expérience de l'histoire*. Trad. par Alexandre Escudier, Diane Meur, Marie-Claire Hoock et Jochen Hoock. Préf. de Michael Werner. Coll. « Hautes Études » Paris: Gallimard / Seuil, 247 p.
- Kramer, Hilton. 1985. « *Signs of Passion: The New Expressionism* ». In *The Revenge of the Philistines: Art and Culture, 1972-1984*. p. 366-375. New York: Free Press.
- Le Breton, David. 2002. *Signes d'identité: Tatouages piercings et autres marques corporelles*. Paris: Édition Métailié, 224 p.
- Le Goff, Jean-Pierre. 2002. *Mai 68, l'héritage impossible*. Paris: La Découverte, 475 p.
- Lungu, Florentina. 2003. « Analyse sociologique de la place du nouvel expressionnisme sur le marché et dans le monde de l'art contemporain international (1980-1996) », Mémoire, Montréal, Université du Québec à Montréal, 138 p.
- Liotard, Jean-François. 1993. *Moralités postmodernes*. Coll. « Débats », Paris: Galilée, 211 p.
- Liotard, Jean-François. 1979. *La condition postmoderne: Rapport sur le savoir*. Coll. « Critique », Paris: Minuit, 109 p.
- Maison Rouge, Isabelle de. 2009. *L'art contemporain*. Coll. « Idées reçues », Paris: Le Cavalier bleu, 227 p.
- Markus, Greil. 2000. *Lipstick Traces: Une histoire secrète du vingtième siècle*. Trad. de l'anglais par Guillaume Godard. Coll. « Folio/Actuel », Paris: Gallimard, 602 p.
- Millet, Catherine (cons. inv.). 1981. *Baroque'81 : Les débordements d'une avant-garde internationale*, Catalogue d'exposition (Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1<sup>er</sup> octobre-15 novembre 1981), Paris: Musée d'art moderne de la ville de Paris. 72 p.

- Millet, Catherine. 2005. *L'art contemporain en France*. Paris: Flammarion, 383 p.
- Milton, John. 2001. *Le Paradis perdu*. Éd. bilingue trad. de l'anglais par A. Himy. Coll. « La salamandre », Paris: Imprimeries Nationales, 810 p.
- Moulin, Raymonde (dir.). 1986. *Sociologie de l'art, Actes du colloque international* (Marseille, 13-14 juin 1985), Paris: La Documentation Française, 459 p.
- Moulin, Raymonde. 1997. *L'artiste, l'institution et le marché*. 2<sup>e</sup> éd. Coll. « Champs », Paris: Flammarion, 437 p.
- Moulin, Raymonde. 2003. *Le Marché de l'art*. Paris: Flammarion, 127 p.
- Musée d'art et d'histoire. Cabinet des estampes (dir. publ.), Maurice Besset (préfacer), Peter Blum (cons. inv), Johannes Gachnang (cons. inv.) et collaborateurs. 1983. *L'Italie et l'Allemagne : Nouvelles sensibilités, nouveaux marchés : Gravures de Chia, Paladino, Cucchi, Clemente, Baslitz, Penck, Lüpertz, Immendorff*, Catalogue d'exposition (Genève, Musée d'art et d'histoire. Cabinet des estampes, 25 mars-22 mai 1983) Genève: Musée d'art et d'histoire. Cabinet des estampes. 158 p.
- Nadeau, Christian et Groupe de recherche en épistémologie comparée, Université du Québec à Montréal. *L'histoire comme construction sociale politique : Une lecture croisée de Reinhardt Koselleck et Quentin Skinner*. Coll. « Cahiers d'épistémologie », Montréal : Université du Québec à Montréal, 24 p.
- Quemin, Alain. 2002. *Art contemporain international: Entre les institutions et le marché (le rapport disparu)*. Coll. « Rayon art », Nîmes: éditions Jacqueline Chambon, 269 p.
- Rorty, Richard. 1991. « *Habermas and Lyotard on postmodernity* ». In *Zeitgeist in Babel: The postmodernist controversy*, sous la dir. de Ingeborg Hoesterey, p.84-97, Bloomington: Indiana University Press.
- Rosenberg, Harold. 1962. *Tradition du Nouveau*. Trad. de l'anglais par Anne Marchand. Coll. « Arguments », Paris: Minuit, 281 p.
- Savage, Jon. 2006. *England's Dreaming : Les Sex Pistols et le Punk*. Trad. de l'anglais par Denys Ridrimont. Paris: Allia, 700 p.
- Sontag, Susan. 1984. « Le mythe de la culture américaine ». In *Le Complexe de Léonard: Ou la société de création: Actes du colloque organisé par l'Université de la Sorbonne* (Paris, février 1983), sous la dir. de John K. Galbraith, Léon Schwartzenberg et Giorgio Strehler, p. 103-104. Paris: Nouvel Observateur/Lattès.

### Études : périodiques

- Armstrong, R. 1981. « *Exhibit: Heute: Westkunst, Cologne* ». *Artforum*, vol. 20, n° 1 (septembre), p. 83-86.
- Art in America (éd.). 1983. « *Artists Index* ». *Art in America: Annual: 1983-1984*, vol.71, n° 8 (août).
- Art in America (éd.). 1984. « *Artists Index* ». *Art in America: Annual: 1984-1985*, vol.72, n° 8 (août).
- Art in America (éd.). 1985. « *Artists Index* ». *Art in America: Annual: 1985-1986*, vol.73, n° 8 (août).
- Baker, Elizabeth C. 1982. « *"Return" Of European Art* ». *Art in America: Special Issue: Europe '82*, vol. 70, n° 9 (septembre), p. 5.
- Behm, Harald. 1984. « *Salomé* ». *Connaissance des arts*, n° 393 (novembre), p.80-82.

- Bernard, Christian. 1988. « Weskunst, tournant des années 80 ». *Art press*, n° 130 (novembre), p. 14-18.
- Beyer, Lucie. 1983. « *Flash Art Reviews: Peter Bömmel, Paul Maenz* ». *Flash Art*, n° 114 (novembre), p. 73.
- Blistène, Bernard. 1983. « La Douzième Biennale de Paris ». *Flash Art*, n° 110 (janvier), p. 70-71.
- Bonito Oliva, Achille. 1986. « Notes sur l'art allemand ». *Artstudio: Allemagne: Le nouvel expressionnisme*, n° 2 (automne), p. 16-21.
- Buchloh, Benjamin H. D. 1980. « *Beuys: The Twilight Of The Idol: Preliminary Notes For A Critique* ». *Artforum*, vol. 18, n° 5 (janvier), p. 35-43.
- Buchloh, Benjamin H. D. 1981. « *Figures Of Authority, Ciphers Of Regression: Note On The Return Of Representation In European Painting* ». *October*, n° 16 (printemps), p. 39-68.
- Buchloh, Benjamin H. D. 1982. « *Parody And Appropriation In Francis Picabia And Sigmar Polke* ». *Artforum*, vol. 20, n° 7 (mars), p. 28-34.
- Buchloh, Benjamin H. D. 1982. « *Allegorical Procedures: Appropriation And Montage In Contemporary Art* ». *Artforum (international)*, vol. 21, n° 1 (septembre), p. 43-56.
- Busche, Ernst. 1980. « *Heftige Malerei* ». *Flash Art*, n° 96-97 (mars-avril), p. 57-60.
- Busche, Ernst. 1981. « *Violent Painting* ». *Flash Art (international)*, n° 109 (novembre), p. 27-31.
- Celant, Germano. 1980. « Une histoire de l'art contemporain italien : De la réduction à l'excès ». *Art press*, n° 37 (mai), p. 4-12.
- Champey, Inès. 1981. « Baselitz, Immendorf (sic.), Lüpertz, Penck. Galerie Gillespie-Laage-Salomon ». *Art press*, n° 47 (avril), p. 43.
- Champey, Inès. 1984. « A.R. Penck. Galerie Gillespie-Laage-Salomon ». *Art press*, n° 77 (janvier), p. 60.
- Clair, Jean. 1976. « Ce que Jean Clair voit de nouveau dans une façon de peindre comme avant ». *Connaissance des Arts*, n° 296 (octobre), p. 84-91.
- Collier, Caroline. 1984. « *Sub(way) Art At Robert Fraser* ». *Studio International*, vol. 197, n° 1006 (juin), p. 48.
- Cowart, Jack. 1983. « La guerre des styles ». *Connaissance des Arts*, n° 377-378 (juillet/août), p. 57.
- Crimp, Douglas. 1979. « *Pictures* ». *October*, n° 8 (printemps), p. 75-88.
- Crimp, Douglas. 1980. « *On The Museum's Ruins* ». *October*, vol. 13 (été), p. 41-57.
- De Ak, Edit. 1982. « *Review: Documenta 7: "Stalling Art"* ». *Artforum (international)*, vol. 21, n° 1 (septembre), p. 71-75.
- Davvetas, Demosthene et Christos M. Joachimides. 1984. « Christos Joachimides, pour une nouvelle mythologie européenne ». *Art press*, n° 78 (février), p. 26-27.
- Davvetas, Demosthène et Georg Baselitz. 1988. « Tenir la mémoire à distance: Interview de Georg Baselitz par Demosthène Davvetas ». *Art press*, n° 123 (mars), p. 12-13.
- Dimitrijevic, Nena. 1983. « *Flash Art Reviews: Anselm Kiefer, Anthony d'Offray Gallery* ». *Flash Art*, n° 114 (novembre), p. 71.
- Duval, Jean-Luc. 1980. « *Skira Annual 1980* ». *Art press*, n° 43 (décembre), p. 30.
- Edelman, Robert G. 1985. « *Elvira Bach At Gabriel Bryers* ». *Art in America*, vol. 73, n° 7 (juillet), p. 133-134.

- Faust, Wolfgang Max. 1981. « *Du Hast Keine Chance. Nutze Sie! With It And Against It: Tendencies In Recent German Art* ». *Artforum*, vol. 20, n° 1 (septembre), p. 33-39.
- Faust, Wolfgang Max. 1983. « *Appearance Of The Zeitgeist* ». *Artforum*, vol. 21, n° 5 (janvier), p. 86-93.
- Faust, Wolfgang Max. 1988. « *A.R. Penck. Neue Nationalgalerie* ». *Artforum*, n° 2 (octobre), p. 163.
- Ferrari, Claudia Gian. 1982. « *The Italian Novecento* ». *Flash Art*, n°108 (été), p. 48-53.
- Fischer, Jean. 1985. « *A Tale For The German And The Jew* ». *Artforum*, vol. 24, n° 1 (septembre), p. 106-110.
- Fischer, Wolfgang et Sandro Chia. 1988. « *Sandro Chia: In Camera* ». *Artstudio*, n° 1019 (avril), p. 8-13.
- Flood, Richard. 1982. « *Review: Documenta 7: "Wagner's Head"* ». *Artforum (international)*, vol. 21, n° 1 (septembre), p. 68-70.
- Francblin, Catherine. 1982. « *Bernd Zimmer: Galerie Yvon Lambert* ». *Art press*, n° 56 (février), p. 38.
- Francblin, Catherine. 1982. « *La peinture dans les chaînes* ». *Art press*, n° 61 (juillet/août), p. 23-25.
- Fridman, Viviana, et Michèle Ollivier. 2004. « *Ouverture ostentatoire à la diversité et au cosmopolitisme, Vers une nouvelle configuration discursive?* ». *Sociologie et Sociétés*, Montréal, vol. XXXVI, n° 1 (printemps), p.105-126.
- Frohne, Ursula. 1985. « *Flash Art Reviews: Rainer Fetting. Raab, Berlin* ». *Flash Art*, n° 121 (mars), p. 49.
- Froment, Jean-Louis et Jack Cowart. 1983. « *Nouvel art Allemand : succès mérités ?* ». *Connaissances des Arts*, Paris, n° 377/378 (Juillet/Août), p. 52-57.
- Froment, Jean-Louis, Jean-Marc Poinot et Georg Baselitz. 1984. « *Je travaille en discordance : Entretien avec Georg Baselitz* ». *Art press*, n° 77 (janvier), p. 7-8.
- Gibson, Eric. 1988. « *Reckoning Kiefer* ». *Studio International*, vol. 201, n° 1019 (avril), p. 22-25.
- Girard, Xavier. 1982. « *Jörg Immendorff: Galerie Daniel Templon* ». *Art press*, n° 65 (décembre), p. 52.
- Gohr, Siegfried. 1982. « *La peinture en Allemagne, les confusions de la critique* ». *Art press*, n° 57 (mars), p. 14-17.
- Gohr, Siegfried et A. R. Penck. 1983. « *A. R. Penck : Expedition To The Holy Land* ». *Flash Art*, n° 114 (novembre), p. 56-58.
- Groot, Paul. 1983. « *Further Opinions on Documenta 7* ». *Flash Art*, n° 110 (janvier), p. 24-25.
- Groot, Paul. 1983. « *Flash Art Reviews: Jiri Georg Dokoupil, Helen van der Mey* ». *Flash Art*, n° 112 (avril/mai), p. 70.
- Groot, Paul. 1983. « *Jiri Georg Dokoupil : Helen van der Mey* ». *Flash Art*, n° 112 (mai), p. 70.
- Halley, Peter. 1984. « *The Crisis In Geometry* ». *Arts Magazine*, vol. 58 n° 10 (juin/été), p. 111-115.
- Hecht, Axel, Werner Krüger et Anselm Kiefer. 1980. « *L'art actuel made in Germany : Anselm Kiefer, un bout de chemin... avec la démence* ». Trad. de l'allemand par Sabine Wolf. *Art press*, n° 42 (novembre), p. 14-15.

- Hecht, Axel, Werner Krüger et Georg Baselitz. 1980. « L'art actuel *made in Germany* : Georg Baselitz, la peinture la tête en bas », *Art press*, n° 42 (novembre), p. 16.
- Honnef, Klaus. 1980. « Le maniérisme de Sigmar Polke ». *Art press*, n° 42 (novembre), p. 14.
- Kontova, Helena. 1982. « A.R. Penck. Studio Cannaviello / Toselli, Milan ». *Flash Art*, n° 107 (mai), p. 54.
- Kunz, Martin. 1980. « *The Development Of Physical Action Into A Psychic Intensity Of The Picture* ». *Flash Art International: Biennale Of Venice*, n° 98-99 (été), p. 12-17.
- Kuspit, Donald B. 1982. « *Review: Documenta 7: "The Night Mind"* ». *Artforum (international)*, vol. 21, n° 1 (septembre), p. 64-65 et p. 81.
- Kuspit, Donald B. 1982. « *Acts Of Agression: German Art Today* ». *Art in America: Special Issue: Europe '82*, vol. 70, n° 9 (septembre), p. 140-151.
- Kuspit, Donald. 1983. « *Acts Of Agression: German Art Today. Part II* ». *Art in America: The Expressionism Question, II*, vol. 71, n° 1 (janvier), p. 90-101 et p. 131-135.
- Kuspit, Donald B. 1984 « Le moi archaïque de Georg Baselitz ». Trad. de l'anglais par Fabienne Durand-Bogaert. *Art press*, n° 77 (janvier), p. 5.
- Kuspit, Donald B. 1984. « Anselm Kiefer. L'art moderne et le mythe ». Trad. de l'anglais par Fabienne Durand-Bogaert. *Art press*, n° 81 (mai 1984), p. 15.
- Kuspit, Donald B. 1988. « *Georg Baselitz: Mary Boon Gallery* ». *Artforum*, n° 7 (mars), p. 134.
- Linker, Kate. 1982. « *Review: Documenta 7: "Grim Fairy Tales"* ». *Artforum (international)*, vol. 21, n° 1 (septembre), p. 62-63.
- Liotard, Jean-François. 1987. « Du bon usage du postmoderne ». *Magazine littéraire*, n° 239-240 (mars), p. 96-97.
- Marcadé, Bernard. 1987. « Jiri-Georg Dokoupil: Inventeur sans trade-mark ». *Art press*, n° 110 (janvier), p. 25.
- Marmer, Nancy. 1981. « *Ism On The Rhine* ». *Art in America*, vol. 69, n° 11 (novembre), p. 11-17.
- Melville, Stephen. 1981. « *Notes On The Reemergence Of Allegory, The Forgetting Of Modernism, The Necessity Of Rhetoric And The Conditions Of Publicity In Art And Criticism* ». *October*, n° 19 (hiver), p. 55-92.
- Millet, Catherine et Germano Celant. 1980. « Baroque 81, les débordements d'une avant-garde internationale ». *Art press*, n° 52 (octobre), p. 4-6.
- Millet, Catherine. 1981. « À propos de Weskunst à Cologne ». *Art press*, n° 48 (mai), p. 3.
- Millet, Cathrine et Bertrand Lavier. 1987. « La fameuse presbytie de l'art ». *Art press*, n° 118 (octobre), p. 17.
- Owens, Craig. 1980. « *The Allegorical Impulse: Toward Theory Of Postmodernism* ». *October*, n° 12 (printemps), p. 67-86.
- Palmier, Jean-Michel. 1986. « De l'expressionnisme au néo-expressionnisme », *Arstudio : Allemagne : Le Nouvel expressionnisme*, n° 2 (automne), p. 6-15.
- Plagens, Peter. 1981. « *The Academy Of The Bad* ». *Art in America*, vol. 69, n° 9 (novembre), p. 11-17.
- Pohlen, Annelie et Kasper König. 1980. « *Contemporary Art Since 1939: Interview With The Curator* ». *Flash Art (international)*, n° 100 (novembre), p. 59-60.
- Pohlen, Annelie. 1982. « *The Dignity Of The Thorn* ». *Artforum (international)*, vol. 21, n° 1 (septembre), p. 59-61.



- Pohlen, Annelie. 1986. « *Sao Paulo: Eighteenth Internationale Sao Paulo Bienal* ». *Artforum*, vol. 24, n° 6 (février), p. 112.
- Politi, Giancarlo, Helena Konova et Harald Szeemann. 1980. « *An Interview With Harald Szeeman* ». *Flash Art International: Biennale Of Venice*, n° 98-99 (été), p. 5-7.
- Politi, Giancarlo, Helena Konova et Achille Bonito Oliva. 1980. « *An Interview With Achille Bonito Oliva* ». *Flash Art International: Biennale Of Venice*, n° 98-99 (été), p. 8-9.
- Poinsot, Jean-Marc. 1986. « Les grandes expositions : Esquisse d'une typologie ». *Cahier du Musée national*, Paris, Centre Georges Pompidou, n° 17-18 (automne), p. 122-155.
- Puliafito, Isabella. 1980. « *Reviews: Venice, Italy* ». *Artforum*, vol. 19, n° 3 (novembre), p. 97.
- Ratcliff, Carter. 1981. « *The Distractions Of Theme* ». *Art in America*, vol. 69, n° 9 (novembre), p. 19-23.
- Ratcliff, Carter. 1983. « *Further Opinions on Documenta 7* ». *Flash Art*, n° 110 (janvier), p. 24-25.
- Ratcliff, Carter. 1983. « *Anselm Kiefer at Mary Boone* ». *Flash art*, n° 110 (janvier), p. 63.
- Ratcliff, Carter. 1985. « *Dramatis Personae, Part I: Dim Views, Dire Warnings, Art-World Cassandras* ». *Art in America*, vol. 73, n° 9 (septembre), p. 9-15.
- Ratcliff, Carter. 1985. « *Dramatis Personae, Part II: The Scheherazade Tactic* ». *Art in America*, vol. 73, n° 11 (octobre), p. 11-17.
- Reason, Rex. 1983. « *Flash Art Reviews: Gerhard Richter, Sperone Westwater Fischer* ». *Flash Art*, n° 112 (avril/mai), p. 64.
- Rein, Ingrid. 1985. « *Munich: German Art since 1960 from the Collection of Prince Franz of Bavaria* ». *Artforum*, vol. 24, n° 2 (octobre), p. 132-133.
- Renard, Delphine. 1985. « *Flash Art Reviews: Salomé, Castelli, Fetting: CAPC Bordeaux* ». *Flash Art*, n° 112 (avril/mai), p. 76.
- Rickey, Carrie. 1980. « *Review: New York* ». *Artforum*, vol. 19, n° 4 (décembre), p. 70-72.
- Schmidt-Wulffen, Stephan, Werner Büttner et Albert Oehlen. 1985. « *Werner Büttner And Albert Oehlen* ». *Flash Art*, n° 120 (janvier), p. 22-25.
- Schnabel, Julian, Ross Bleckner, Brice Marden, Francesco Clemente, Sandro Chia, Susan Rotenberg, Joel Shapiro et David Salle. 1982. « *A Bouquet of Mistakes (Artists Talk About Their Works)* ». *Flash Art*, n° 10 (été), p. 54-56.
- Schwerfel, Heinz Peter. 1982. « *Salomé, Wild Boy* ». *Art press*, n° 52 (mai), p. 28-29.
- Schwerfel, Heinz-Peter. 1983. « *Rainer Fetting : Le peintre des « harmonies inférieures »* ». *Art press*, n° 67 (février), p. 32-33.
- Semin, Didier. 1983. « *Sculptures de peintres* ». *Art press*, n° 68 (mars), p. 9-13.
- Skoggard, Ross. 1982. « *Salomé At Annina Nosei* ». *Art in America*, vol. 20, n° 6 (février), p. 140.
- Spens, Michael. 1986. « *Comment: Joseph Beuys (1921-1986)* ». *Studio International*, vol. 199, n° 1912 (mars), p. 2.
- Tucker, Marcia. 1982. « *An Iconography Of Recent Figurative Painting: Sex, Death, Violence And The Apocalypse* ». *Artforum (international)*, vol. 21, n° 10 (été), p. 70-75.
- Vettese, Angela Vettese. 1983. « *Jörg Immendorff. Studi Cannaviello / Milan* ». *Flash Art*, n° 114 (novembre), p. 75.

Wiese, Stephan Von. 1986. « De la difficulté à définir une “scène” (Düsseldorf de 1945 à 1985) ». *Artstudio : Allemagne, le nouvel expressionnisme* », n° 2 (automne), p. 22-31.